

Зр2
В74

АКАДЕМИЯ НАУК СССР

ВОПРОСЫ
СОВЕТСКОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ



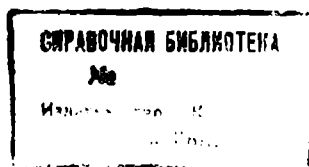
АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ПУШКИНСКИЙ ДОМ)

8р2
В74

ВОПРОСЫ СОВЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.

VI

ПОД РЕДАКЦИЕЙ
С.В.КАСТОРСКОГО и В.А.КОВАЛЕВА



ОТДЕЛ 1953 г.

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ НАУК СССР
МОСКВА - ЛЕНИНГРАД

1 9 5 7

99857 34955
1986

ПРЕДИСЛОВИЕ

В статьях настоящего сборника исследуются отдельные стороны творческого процесса на материале истории создания ряда крупных произведений советской литературы.

Авторы стремились показать особенности творческой работы советских писателей, подчеркнуть роль марксистско-ленинского мировоззрения в художественном творчестве, влияние идейной борьбы и идейных стремлений нашей эпохи на развитие литературы, активную позицию писателей, участвующих в борьбе за социалистические преобразования. Особое внимание авторов привлекли вопросы художественной типизации, методы изучения писателями действительности, отбора и осмысления реального жизненного материала в зависимости от характера образного мышления того или иного писателя.

В своей работе над темами сборника авторы опирались на накопленный советским литературоведением опыт изучения творческой истории произведений русской классической литературы XIX века (работы Н. К. Пиксанова и других).

Обобщая опыт ряда писателей, авторы сборника ни в коей мере не хотели бы представить результаты своей работы как некие «рецепты» художественного творчества и советы о том, «как писать произведение». Анализ творческого труда писателя дает лишь тот или иной ответ на вопрос о том, «как создавалось произведение». Знание основ писательского труда лишь тогда приводит художника к подлинным свершениям, когда сочетается с собственной глубокой потребностью творчества и умением воплотить эту потребность в оригинальных художественных образах, отражающих и выражающих большой, разнообразный мир человеческой жизни.

ИССЛЕДОВАНИЯ И СТАТЬИ





С. В. КАСТОРСКИЙ

К ИСТОРИИ «ОКУРОВСКОГО ЦИКЛА» ГОРЬКОГО

1

Окуровским циклом принято считать повести М. Горького «Городок Окуров» и «Жизнь Матвея Кожемякина», в которых изображен уездный русский город Окуров, описан весь духовный и бытовой строй жизни его обитателей, главным образом мещанского сословия, составлявшего до Октября основную массу населения уездных городов России. Повести объединяются также многими общими действующими лицами: Тиунов, Матвей Кожемякин, доктор Ряхин, купец Сухобаев, казначей Матушкин и его дочь Люба, ростовщик Хряпов и его внук Ваня, воинский начальник Покивайко, помощник исправника Немцев и некоторые другие.

Первоначально Горький рассматривал повести «Городок Окуров» и «Матвей Кожемякин» (так до 1923 года называлась «Жизнь Матвея Кожемякина») как окуровскую хронику. Это было подчеркнуто автором в выправленном для берлинского и знаньевского изданий машинописном тексте и в первом издании повестей. В берлинском отдельном издании («Bühnen- und Buchverlag russischer Autoren J. Ladyschnikow») и в сборниках «Знание» (XXVIII и XXIX) «Городок Окуров» печатался с подзаголовком — «Хроника».

Первая часть «Жизни Матвея Кожемякина» печаталась в XXX и XXXI сборниках «Знание» под заглавием «Городок Окуров. Хроника. (Продолжение)». В подзаголовке значилось: «Матвей Кожемякин». В состав окуровской хроники должна была войти и третья часть задуманной трилогии — повесть «Большая любовь».

К окуровскому циклу относят и незавершенную повесть «Доктор Ряхин», названную именем уездного врача, образу ко-

торого отведено значительное место в повести «Городок Окуров».

Но в 1910 году, когда Горький писал вторую часть книги «Матвей Кожемякин», он уже понял, что отходит от задуманного плана хроникального цикла. Вторая часть этой большой повести печаталась в XXXV сборнике «Знание» под заглавием «Постоялка», но уже без общего названия, объединявшего две повести Горького в одну, окурговскую хронику, и без пометы «Продолжение». Третья и четвертая части, над которыми Горький работал в 1911 году, были опубликованы в XXXVI и XXXVII сборниках «Знание» под названием «Матвей Кожемякин». Под этим названием, с добавлением — «Повесть», произведение Горького вышло отдельной книгой в берлинском издании Ладыжникова и в России в издательстве «Жизнь и знание» (1915). Переиздавая повесть в 1923 году в издании «Книга», Горький назвал ее «Жизнь Матвея Кожемякина». Под этим названием замечательное произведение и стало выходить во всех последующих изданиях как самостоятельное, независимое от повести «Городок Окуров». Работа над третьей частью задуманной большой окурговской хроники — повестью «Большая любовь» — была прервана Горьким в самом начале.

В горьковедении вопрос о замысле и, в известной мере, истории окурговского цикла рассматривается обычно так: Горький задумал своего рода трилогию об Окурове — «Городок Окуров», «Матвей Кожемякин», «Большая любовь» — и в ней намеревался показать разные стороны уездной Руси накануне и в годы первой русской революции. Например, Э. М. Карасик в статье «Записки доктора Ряхина» пишет: «По первоначальному замыслу Горького окурговские повести должны были дать широкую картину уездной Руси в канун первой русской революции и в 1905 году».¹

В подтверждение этого обычно ссылаются на свидетельство Горького, который в одном из писем к А. В. Амфитеатрову, предположительно датированном декабрем 1909 года, сообщал: «„Окуров“ в первой части совершенно не удался мне. Вторая — Кожемякин. Это коротенькая вещь. Третья — „Большая любовь“».²

Письмо это, как я полагаю, было написано Горьким после того, как он окончил повесть «Городок Окуров», т. е. в конце октября 1909 года. В письме не говорится о публикации повести, о том, что она печатается или напечатана, между тем как

¹ Горьковские чтения. 1949—1950. Изд. АН СССР, М., 1951, стр. 140.

² Архив А. М. Горького.

об этом Горький обычно сообщал таким своим корреспондентам, как А. Амфитеатров (т. е. издателям, редакторам журналов). Печатание повести в сборниках товарищества «Знание» было завершено в декабре 1909 года.

Из приведенного письма Горького следует, что в 1909 году повесть «Матвей Кожемякин» рисовалась ему в значительно ином виде, чем она была написана, а может быть, и задумана первоначально. Видимо, по своему размеру она должна была быть меньше даже сравнительно небольшой повести «Городок Окуров». Но скоро план изменился, и в конце 1909 года, когда Горький начал писать «Матвея Кожемякина», уже явно стали вырисовываться очертания крупного произведения хроникального типа. Об этом можно было судить по первой части этой замечательной горьковской книги. В конце марта 1910 года в русских газетах появились первые отклики на новую повесть (на первую часть ее).

Исследователи Горького, опираясь на высказывания писателя в письмах к А. Амфитеатрову, приходят к таким выводам: «Матвей Кожемякин» выделился из «Городка Окурова» в самостоятельную повесть,³ но, несмотря на это, в обеих повестях («Городок Окуров» и «Жизнь Матвея Кожемякина») дается единый образ окуровского мира.⁴ Э. М. Карасик в специальном исследовании вопроса делает такое заключение: «В конце декабря 1909 года—начале января 1910 года Горький оставляет работу над „Большой любовью“ и приступает к работе над „Жизнью Матвея Кожемякина“, но уже в новом плане. Писатель отказывается от замысла трилогии об уездной Руси, которая предполагала отобразить в I-й части настоящее (в отрицательном плане), во II-й—дать исторический комментарий к первой части, в III-й показать будущее (в положительном плане)».⁵ Этому заявлению Э. М. Карасик противоречит ее же, приведенное мною выше, утверждение, что в повестях окуровского цикла Горький первоначально намеревался изобразить уездную Русь накануне 1905 года и в этот знаменитый год.

Вопрос о первоначальных замыслах окуровских повестей — сложный; собственных высказываний Горького, дающих право делать категорические заключения и выводы, очень мало. Считать этот вопрос решенным нельзя. Поэтому я позволю себе

³ Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького. Изд. 2-е, Учпедгиз, М., 1954, стр. 125; Архив А. М. Горького, т. III, Гослитиздат, М., 1951, стр. 261.

⁴ Б. Михайловский, Е. Тагер. Творчество М. Горького, стр. 125.

⁵ Э. М. Карасик. Творческая история произведений окуровского цикла А. М. Горького. Автореферат. М., 1950, стр. 11.

высказать свою точку зрения на генезис окурковского цикла и на идейно-жанровое своеобразие повестей «Городок Окуров» и «Матвей Кожемякин». В качестве предпосылки к изложению вопроса я выскажу мысль, что первоначальным замыслом Горького была не трилогия, а произведение хроникального жанра, изображающее историю уездного города, что о «Городке Окурове» и «Матвее Кожемякине» как окурковском цикле следует говорить условно, ибо эти произведения я считаю самостоятельными, каждое из них — со своим специальным заданием, со своей идейной программой, в силу чего и образ окурковского мира в них получился далеко не единый.

«Опустилась справедливая рука истории в темную гущу русской жизни до самого дна и взмесила, перепутала, взбунтовала все извечно устоявшееся в ней, взбудив добрые начала жадным стремлением к развитию, вызвав смертные судороги злых начал», — так писал Горький о великой творческой роли первой русской революции как движения широчайших народных масс.⁶ Революция разворошила социальные массивы деревни и уездного города — крестьянство и мещанство, потревожила дремавшее сознание этой самой многочисленной и в массе своей самой отсталой части русского общества. Крестьяне и уездные мещане принимали участие в революции, но часто очень своеобразно — в силу политической слепоты и своей мелкособственнической психологии. Стихийность, анархичность были довольно распространенным выражением революционности этого, в подавляющем своем большинстве, трудового люда. Колебания, неустойчивость, перебежки в лагерь врагов народа были характерны для этой пестрой среды. В ней были свои противоречия, своя борьба.

Прежде всего трудовое крестьянство в 1905 году решительно отличалось от трудовой части уездного мещанства своей большей революционностью, более отчетливо выраженной классовой ненавистью к помещикам и капиталистам. Во многих губерниях восставшие крестьяне шли за рабочими и, изгоняя помещиков из усадеб, имений не разрушали, не жгли. В деревне была более откровенно выражена внутренняя социальная вражда между богатыми, кулаками и бедняцкими слоями; вражда довольно часто выливалась и в форму открытой классовой борьбы.

Уездное мещанство было тоже неоднородным: с одной стороны, трудящееся большинство, беднота, преимущественно ре-

⁶ М. Горький. Статьи. 1905—1916. Изд. 2-е. «Парус», Пгр., 1918. стр. 76.

месленники, а с другой стороны, — зажиточные мещане, средние и мелкие хищники. Между этими двумя слоями всегда жила глухая неприязнь, но бывало и так, что бедное мещанство в силу своей разобщенности, темноты, несознательности шло на поводу у богатых, зажиточных, выступало тем самым против интересов народа.

Все это учитывало правительство, правящие круги старались всякими обманными путями использовать и мещанство и крестьянство в борьбе против революции, прежде всего против рабочего класса. Еще до начала столыпинской реформы, предугадывая возможность такого шага реакции, В. И. Ленин выдвинул перед партией в качестве «великой обязанности» задачу «освобождать массы разоряющегося, бедствующего, гибнущего мещанства и крестьянства от влияния идей и предрассудков либеральной буржуазии».⁷

Художник пролетариата, писатель-революционер, прошедший годы первой революции в рядах восставшего народа и руководителя его — большевистской партии, Горький осознал всю первостепенную важность художественного разрешения такой проблемы, как роль крестьянской и мещанской массы в судьбах революции.

Будущее этих общественных слоев можно было понять глубже, яснее, вернее, если хорошо познано их настоящее, а чтобы разобраться как следует в настоящем, надо было всесторонне изучить прошлое. Вот почему у Горького в конце 1907—начале 1908 года возникают замыслы создать произведения-хроники. В эту пору рождается замысел написать историю одной семьи на протяжении ста лет, о чем вскоре Горький поведал В. И. Ленину. В феврале 1908 года он сообщал в письме К. П. Пятницкому о желании написать хронику русской деревни за 50 лет.

«К осенним сборникам, — писал Горький Пятницкому, — я дам повесть: „История Кузнечихи“. Это — деревня, с ее охотниками, артистами, изобретателями, историками, лавочниками, святыми и кликушами, мечтателями и дельцами. В рамки этой истории я вложу все, что знаю о деревне, все, о чем догадываюсь и что могу выдумать, не нарушая внутренней правды. Беру все это с внутренней стороны, как процесс культуры, и освещаю на протяжении лет 50. Такая книга — необходима, мне кажется, но, чтобы написать ее, мне нужно страшно много читать и, главным образом, по фольклору. Мне хочется сделать

⁷ В. И. Ленин, Сочинения, т. 11, стр. 380.

эту вещь эпически простой, немногословной, стройной. И вы должны помочь мне».⁸

Следует отметить, что Горький подчеркивал необходимость, т. е. важность, актуальность такой книги.

Может быть, Горький намеревался в создании своей повести отправляться от конкретной деревни — от Кузнечихи, расположенной недалеко от Нижнего Новгорода. К пригородной деревне больше всего подходил намеченный им план произведения, но еще более он соответствовал жизни уездных городов.

Однако такого произведения Горький не создал. О деревне он написал в первой половине 1909 года повесть «Лето», отразив в ней состояние крестьянской массы (противоречия в среде бедняков и середняков, драматизм классовой борьбы) после революции. Политическая обстановка в стране потребовала создания такого произведения, как «Мать». «Лето» было весьма своевременным ответом Горького на неистовства быстро наступившей реакции. К тому же в конце 1908 года Горький получил дневник одного деревенского пропагандиста Игнатия Тимофеева (он же — Захар Беляев). Материалы дневника Горький использовал в повести «Лето».

Отбросив замысел создать хронику деревни, Горький, как я предполагаю, в том же 1908 году задумал написать хронику уездного города. Свидетельства лиц, живших в то время на Капри, подтверждают мои предположения. Мне особенно хочется сослаться на А. А. Золотарева, воспоминания которого отличаются точностью дат, фактов. А. А. Золотарев пишет:

«Первые годы на Капри Горький усиленно твердил: „Пришла пора писать хронику. Вот как Лесков в «Соборях». Читайте Лескова“».⁹

По-видимому, намеченный план истории деревни Кузнечихи, был переадресован к истории города Окурова, тем более, что план этот, как он изложен в письме к Пятницкому, вполне был пригоден для изображения жизни уездных городов и даже, пожалуй, более, чем для характеристики деревни.

Достаточно беглого ознакомления с повестью «Городок Окуров», чтобы увидеть в ней намеченные в плане «Истории Кузнечихи» категории людей: слобожанин Артюшка — и охотник, и артист (певец); такой же артистической натурой, замечательным певцом был Вавило Бурмистров; страстью к изобретательству одержим Павел Стрельцов; Матвей Кожемякин пишет

⁸ Архив А. М. Горького, т. IV, Гослитиздат, М., 1954, стр. 249.

⁹ А. А. Золотарев. Каприйский период Горького и горьковский период Капри. (Машинопись). Архив А. М. Горького.

историю городка Окурова. Более детально эти категории уездных обитателей описаны в книге «Жизнь Матвея Кожемякина». Замена деревенской хроники уездной диктовалась еще и тем, что уездное мещанство и в исторических очерках и в художественной литературе было менее описано, чем деревня. Поведение мещанства в годы революции, особенно после поражения ее, внушало большие тревоги и опасения. Ведь не секрет, что темные, отсталые мещанские массы использовались полицией, черносотенными организациями для своих преступных целей. Мещанство было вторым по численности (первым — крестьянство) общественным слоем в России.

Наши соображения о возникновении замысла окуровской хроники в 1908 году подкрепляются еще и таким важным фактом. В 1908 году Горький готовил лекционный курс по русской литературе для слушателей каприйской школы, и в нем он специальное внимание уделил мещанству как общественному слою. Горький дал в курсе глубоко верную характеристику мещанского сословия, в историческом аспекте, вскрыл особенность его социально-правового и экономического положения. Эта характеристика была весьма злободневной, она объясняла неустойчивость мещанства в первой революции, часто доходившую до предательства. В повести «Городок Окуров» эта принципиальная характеристика вылилась в яркие образы окуровских мещан (Тиунов, Вавило Бурмистров, Лодка), в высоко художественные картины (настроение и поведение окуровцев в дни всероссийской забастовки, демонстрация в связи с манифестом 17 октября и погром). Может быть, общественно-исторический очерк о мещанстве для лекций по литературе предшествовал замыслу окуровской хроники; может быть, раздумья Горького над одной из главных тем его творчества (первым опытом изображения мещанства как особого социального слоя можно считать повесть «Горемыка-Павел», 1895) породили сначала мысль о большом художественном полотне. Одно несомненно, что вопрос о мещанстве очень волновал Горького в 1908 году.

Повесть «Городок Окуров» Горький написал сравнительно быстро, во второй половине 1909 года. На правленном машинописном тексте первой части «Городка Окурова»¹⁰ рукой Горького было написано: «909 сентябрь. М. Горький». А 25 октября была завершена и вторая половина повести. По свидетельству К. П. Пятницкого, в 11 часов вечера 25 октября

¹⁰ Название «первая часть» условное; деления на две части в повести нет, речь идет о первой половине произведения, отредактированной для публикации в сборниках «Знание».

1909 года Алексей Максимович читал в тесном домашнем кругу вторую часть «Городка Окурова». В начале декабря 1909 года вышел в свет XXIX сборник «Знание», в котором была напечатана эта часть повести.

Над книгой «Жизнь Матвея Кожемякина», которую первоначально Горький мыслил как вторую часть хроники уездного города Окурова, писатель начал работать в конце 1909 года, сразу же после окончания «Городка Окурова».

«Жизнь Матвея Кожемякина» и является, собственно говоря, окуровской хроникой, так как в этой книге описывается жизнь городка за 50 лет: с 60-х годов XIX века по 1900-е. Но Горький, как мы уже отмечали, первоначально публиковал первую часть этой книги как продолжение хроники, у которой было общее заглавие «Городок Окуров», и, следовательно, повесть «Городок Окуров» первоначально рассматривалась Горьким как часть окуровской хроники. Но в повести «Городок Окуров» речь идет о событиях эпохи первой революции, стало быть, о последнем этапе хроники городка Окурова. Таким образом, Горький начал хронику с конца, а затем во второй части задуманной им трилогии об Окурове, в «Матвее Кожемякине», он намеревался изложить всю предшествующую историю Окурова.

Такой странный для хроник порядок повествования объясняется, как я думаю, особыми и большой важности обстоятельствами. Горький задумал хронику и начал творчески вынашивать свой замысел, вероятно, еще в конце 1908 года, когда у него отпал проект «Истории Кузнечихи». Во всяком случае к тому моменту, когда Горький начал писать повесть «Городок Окуров», у него уже наметился не только план хроники уездного городка, его истории за 50 лет, но и достаточно четко определились основные композиционно-сюжетные линии. Наметились и образы героев, оказавшихся общими для «Городка Окурова» и «Жизни Матвея Кожемякина».

Образ Матвея Кожемякина особенно убеждает нас в том, что к моменту создания «Городка Окурова» у Горького была ясна перспектива окуровской хроники.

Главный герой повести «Жизнь Матвея Кожемякина» Матвей Савельич Кожемякин в «Городке Окурове» выступает в качестве эпизодического лица, но он выведен как вполне законченный, сложившийся характер. Перед нами тот самый летописец Окурова, пассивный протестант, седовласый старик, каким мы видим его в конце повести «Жизнь Матвея Кожемякина». Самый портрет Матвея в точности такой же, как в последней, четвертой части хроники, написанной уже в 1911 году.

Замечания, разбросанные Горьким в «Городке Окурове», свидетельствуют о том, что Кожемякин — образ, уже идейно законченный, художественно созревший. О нем говорится в повести как о герое, чуть ли не знакомом читателю. Возьмем, например, первое упоминание о Кожемякине:

«Вы бы послушали, что в городе канатчик Кожемякин говорит про них (немцев, — С. К.)! Да я и сам знаю!» — заявляет Тиунов, друг и единомышленник Кожемякина, «каким он значится и в повести «Жизнь Матвея Кожемякина».¹¹

В повести «Городок Окуров» Кожемякин выступает в роли летописца Окурова, как и в книге «Жизнь Матвея Кожемякина».

«— Но вот, — продолжал Тиунов, — встретил я старика, пишет он историю для нас и пишет ее тринадцать лет: бумаги исписано им с полпуда, ежели на-глаз судить...

«— Вот, говорит, тружусь, главнейше — для мещанства... Будет, говорит, показано мною, сколь русский народ, мещане, — злупленное сословие, и вся судьба мещанской жизни» (9, 29).

В книге «Жизнь Матвея Кожемякина» Кожемякин примерно так же формулирует характер и цель своей летописи. На обложке толстой тетради его воспоминаний ниже заглавия приписано: «Для чтения с доверием и для познания скорбной жизни уездного русского города» (9, 119).

Мои предположения, что у Горького уже в начале 1909 года, незадолго до написания повести «Городок Окуров», созрел замысел окуровской хроники, подтверждаются высказываниями И. Бунина в письмах Горькому. В письме от 22 сентября 1909 года, сообщая Алексею Максимовичу о начале работы над повестью «Деревня», Бунин писал: «И теперь старичок Ваш особенно задевает меня. Ах, эта самая Русь и ее история! Как это не поговорили мы с Вами вплотную обо всем этом! Горько жалею».¹²

Безусловно речь идет о Матвее Кожемякине как летописце Окурова, об истории Окурова.¹³ Беседовать на эту тему Бунин с Горьким мог на Капри весной 1909 года (до мая, ибо в конце апреля он выехал из Италии в Россию).

¹¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 9, Гослитиздат, М., 1950, стр. 26. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию. Первая цифра — том, вторая — страница.

¹² М. Горький, Материалы и исследования, т. II. Изд. АН СССР, Л., 1936, стр. 414.

¹³ Предположение об этом мною было высказано в работе «Из русских характеров в творчестве М. Горького» («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. Герцена. Кафедра русской литературы», т. 58, Л., 1947, стр. 93—95).

Отголоски задуманной первоначально хроники уездного города чувствуются в начальной части повести «Городок Окуров».

Начало этой повести — зачин большого эпического повествования, книги-хроники. Повесть открывается очерком — общей характеристикой окурдовской жизни. Очерк содержит в себе и панораму Окурова, и его этнографию, а также дает характеристику его несложной экономики; в очерке говорится о природе, климате городка, затронут вопрос и о социальной розни окурдовских обитателей. Этот очерк, предшествующий драматической части повествования, весьма близок к очерку, каким начинается «История села Горюхина» Пушкина, которая, если судить по намеченному к ней плану, должна была вылиться в горюхинскую хронику. Именно этот вводный очерк в «Городке Окурове» прежде всего обязывал Горького печатать повесть в знамевских сборниках с подзаголовком «Хроника», а первую часть «Матвея Кожемякина» — с общим заглавием «Городок Окуров. Хроника» и с пометой «Продолжение». Во введении в повесть «Городок Окуров» сжато, скупно намечены основные черты захолустной окурдовской жизни; в значительной части оно выглядит конспективным описанием окурдовского быта и нравов, составляющих содержание первой части «Матвея Кожемякина». Беглые замечания в «Городке Окурове» о кулачных боях, взаимоотношениях мещан и крестьян, зазорных обычаях окурдовцев и т. д. развернуты в «Матвее Кожемякине» в целые сцены, эпизоды. Например, о кулачных боях в вводном очерке «Городка Окурова» сказано лишь одна фраза:

«С Михайлова дня зачинались жестокие бои на льду реки, бои шли всю зиму, вплоть до масляной недели, и, хотя у слобожан было много знаменитых бойцов, город одолевал численностью, наваливался тяжестью: заречные всегда бывали биты и гонимы через всю слободу вплоть до песчаных бугров — „Кобыльих ям“, где зарывалидохлый скот» (9, 11). В «Жизни Матвея Кожемякина» эта заметка развернута в яркую многоцветную картину, которая занимает 9 страниц текста.

Но вводная часть повести «Городок Окуров» является законченным, художественно совершенным целым, как законченным и совершенным музыкальным произведением являются увертюры многих классических опер. Вводя читателя в вековой давности уездную жизнь, Горький дал своего рода энциклопедию ее, но образную — в картинах, до предела насыщенных содержанием и потому выступающих огромной силы художественным обобщением русской действительности. Например, картина, которой открывается повесть, изображает городок на географической, так сказать, карте страны:

«Волнистая равнина вся исхлестана серыми дорогами, и пестрый городок Окуров посреди нее — как затейливая игрушка на широкой, сморщенной ладони» (9, 7).

Далее дана панорама Окурова, воспроизводящая пейзаж, характерный для сотен бывших уездных городов России, и вместе с тем символизирующая самодержавный политический строй: «Город имеет форму намогильного креста: в комле — женский монастырь и кладбище, вершину — Заречье — отрезала Путаница, на левом крыле — серая от старости тюрьма, а на правом — ветхая усадьба господ Бубновых...» (9, 8).

Вслед за вводным общим очерком в повести «Городок Окуров» идет речь о Тиунове и кратко о других примечательных жителях Заречья — Вавиле Бурмистрове, Стрельцове, Артишке Пистолете, Симе Девушкине. Взаимоотношения главных из них — Тиунова, Бурмистрова, Девушкина — в дальнейшем повествовании составляют главную и драматическую часть «Городка Окурова». Развитие судеб этих и других окуровских жителей органически связано с такими историческими событиями начала XX века, как русско-японская война и революция 1905 года. В силу этого повесть приобрела весьма злободневный и политический характер и в этой главной своей части, связанной с событиями 1905 года, превратилась в социальную драму, в которой раскрылась природа уездного мещанства, таящая в себе и положительные для дела революции черты, и серьезную опасность.

Следовательно, в «Городке Окурове» Горький основной задачей поставил не изображение уклада уездной мещанской жизни, быта, нравов, обычаев, а раскрытие социальной психологии мещанства как определенного общественного слоя, проявившего себя в 1905—1907 годах в действиях и за и против революции. Задача эта имела актуальное политическое значение для рабочего класса, для дела революции, особенно ввиду наступившей реакции, о чем свидетельствуют высказывания В. И. Ленина в статьях 1907—1908 годов. В статье «К оценке русской революции» (апрель, 1908) Ленин писал: «Вся наша работа пропаганды, агитации и организации непрерывно связана в настоящий момент с процессом усвоения самыми широкими массами рабочего класса и полупролетарского населения уроков великих 3-х лет».¹⁴

А в статье «Заметки публициста» (4 сентября, 1907), написанной вскоре после поражения революции, Ленин разъяснял всю важность понимания рабочим классом национальных осо-

¹⁴ В. И. Ленин, Сочинения, т. 15, стр. 46.

бенностей буржуазии и мелкой буржуазии, проявившихся в эпоху 1905 года. «Настоящее, окончательное и массовое обособление пролетариата в класс, — писал Ленин, — противопоставление его всем буржуазным партиям может произойти только тогда, когда история своей страны покажет пролетариату весь облик буржуазии, как класса, как политического целого, — весь облик мещанства, как слоя, как известной идейной и политической величины, обнаруживавшей себя в таких-то открытых широко-политических действиях».¹⁵

М. Горький повестью «Городок Окуров» и стремился помочь пролетариату понять социальную природу мещанства, обнаружившую себя в годы революции «в открытых широко-политических действиях».

Таким образом, чрезвычайные события на родине, резко изменившие общественно-политическую жизнь страны, — третьеиюньский переворот и последовавшие за ним действия черносотенного царского правительства — заставили Горького отступить от изложения истории уездного городка в хронологической последовательности. Для написания произведения в таком роде нужно было много времени, а политический момент требовал быстрого отклика. Вот почему Горький пишет одну за другой столь отвечающие запросам дня повести «Городок Окуров» и «Лето», в которых освещает острые политические вопросы.

Только во второй части трилогии об Окурове Горький, собственно говоря, и дал хронику городка, начав ее с 60-х годов XIX века.

Поскольку Горький в конце 1909 года по плану намечал «Матвея Кожемякина» как небольшое произведение, а Кожемякин в повести «Городок Окуров» фигурировал как летописец, писатель в этом новом произведении намеревался (допустим гипотезу) ограничиться только летописью Окурова, которую вел наш окуровец. Но Горький вскоре отступил от намеченного плана, и повесть «Матвей Кожемякин» выросла в процессе работы над ней в широкое эпическое полотно, в книгу-хронику об уездной Руси за 50 лет. Но первоначальная основа повести — летопись Кожемякина — сохранила свою силу, явилась и важным структурным фактором в книге, и одним из главнейших моментов энциклопедии уездного мещанского строя жизни.

Как уже было отмечено, Горький общим заголовком «Городок Окуров. Хроника», приданным первой части «Матвея Кожемякина» в сборниках «Знание», подчеркивал близость этой

¹⁵ В. И. Ленин, Сочинения, т. 13, стр. 57.

части к повести «Городок Окуров». Первая часть «Матвея Кожемякина» показывает, как исторически складывалась, формировалась психология русского мещанского сословия, в силу каких причин в мещанстве возникали столь разные, более того — почти противоположные друг другу социальные типы, как Тиунов и Бурмистров.

Уездная мещанская жизнь в первой части книги предстает сначала в картинах быта и нравов в доме купца Савелия Кожемякина, выходца из крепостных крестьян. Савелий Кожемякин — один из лучших среди зажиточных мещан Окурова, но порядки, введенные им в своем доме, поражают дикостью, жестокостью. Произволу этого умного, деятельного человека в его семейной крепости нет предела. Страшные дела, творящиеся в доме Кожемякина, свидетельствуют о том, какое губительное влияние оказывает на человека самодержавно-крепостнический строй в России. Сам бывший крепостной, Савелий, выбившись в люди, завел в своем доме, по существу, крепостнические порядки.

Картины замкнутого мира дома Савелия Кожемякина сменяются еще более безотрадными картинами окурковского бытия. Но в мрачной жизни Окурова пробиваются и светлые начала. Их немного, но они упрямо говорят о стойкости, выносливости русского народа, о его богатых духовных силах. Представителями народа в первой части «Матвея Кожемякина» выступают простые люди: солдат Пушкарь и дьячок Коренев. Именно они посеяли добрые семена в душу сына Савелия Кожемякина, Матвея, и спасли его от духовной смерти.

Первая часть «Матвея Кожемякина» является энциклопедией общественного строя и быта мещанского городка, типичного для сотен уездных городов России второй половины XIX века. Системой художественных образов, картин, сцен Горький в первой части «Матвея Кожемякина» раскрыл истоки окуровщины как общественного явления. Окуровщина возникла и развилась к середине XIX века, когда мещанство как городское сословие, в силу наступившей смены феодально-помещичьей системы системой капиталистической, утратило свою былую прогрессивную роль в общественно-политической и экономической жизни страны и оказалось в неопределенном, промежуточном положении между дворянством, чиповой бюрократией и буржуазией, с одной стороны, и крестьянами, рабочими — с другой.

Первая часть «Матвея Кожемякина», содержащая в себе широкую картину быта и нравов городка Окурова, служила дополнением начальной части «Городка Окурова» — вводного

очерка, делала художественно убедительной описанную в повести «Городок Окуров» сумятицу, неразбериху, царившие среди заречных накануне революции и в дни ее. Первая часть «Матвея Кожемякина» проливает особенно яркий свет на генезис таких натур, как главный герой «Городка Окурова» — Вавило Бурмистров. О закономерности появления одаренных, талантливых натур «без стержня» свидетельствуют многие страницы первой части «Матвея Кожемякина», где рассказывается о процветавшей в среде мещанства жестокой семейной и общественной «педагогике», которая уродовала детей физически и морально.

Позднее, в советские годы, Горький в статье «Бесседы о ремесле» дал как бы квинт-эссенцию идейного содержания этих превосходнейших по художественной силе страниц.

Но и первая часть «Матвея Кожемякина» уже дает основания говорить о существенном различии между новой повестью Горького и «Городком Окуровым» — оно в методе повествования, в принципе психологических характеристик действующих лиц. События и лица, изображенные как в первой, так и в остальных частях «Матвея Кожемякина», прошли через мысль и сердце Матвея, и потому они приобрели эмоциональную, лирическую окрашенность.

Со второй части книги «Матвей Кожемякин» начинается хроника городка, его история от 60-х годов. События в жизни Окурова разворачиваются хронологически последовательно на протяжении десятков лет. Характеры героев даны в становлении, в развитии. Много места уделено быту. В «Городке Окурове» нет ничего хроникального, нет и процесса формирования характеров героев. За исключением Тиунова, они даны уже сложившимися. В повести нет и быта. Герои показаны не столько в домашней обстановке, как в «Матвее Кожемякине», сколько на улицах, площадях, в общественных местах. Бытовой стороне жизни окуровцев автор посвящает ряд кратких характеристик-обобщений, которые даются то от лица некоторых героев повести (Тиунов, Сима Девушкин), то от собственного, авторского лица.

В каждом из этих произведений свои основные герои. В «Жизни Матвея Кожемякина», помимо Матвея, носителями основных идейных тенденций являются лица, полностью отсутствующие в «Городке Окурове» и в большинстве своем не окуровцы: дядя Марк, Мансурова, Максим, Шакир, Маркуша и др. Образ Тиунова в «Жизни Матвея Кожемякина» не является основным. За исключением Кожемякина и Тиунова, все остальные главные герои хроники в «Городке Окурове» отсут-

ствуют. Матвей Кожемякин в «Городке Окурове» — лицо эпизодическое. При этом он и Тиунов трактованы несколько иначе, чем в хронике «Жизнь Матвея Кожемякина». В повести «Городок Окуров» Кожемякин с Тиуновым в глазах горожан — главные смутьяны. Они да еще Коля телеграфист со статистиком Шишмаревым из земской управы. «Их две шайки основалось, — отмечал Базунов, — Кожемякин да кривой со слободы — это одна, а телеграфистишко с горбатым из управы земской...» (9, 109). В хронике же передовое общественное движение накануне и в дни революции возглавляет молодежь — группа Любы Матушкиной, за которой идут и два окуровских старожила — вольнодумцы Кожемякин с Тиуновым.

Главными героями «Городка Окурова» являются Вавило, Лодка, Сима Девушкин и Тиунов. Все они — окуровцы, и все — слобожане. В «Матвее Кожемякине» первых трех нет совсем, хотя их появление в конце хроники в момент изображения событий 1905 года, на фоне которых они как раз и показаны в «Городке Окурове», было бы естественным. В «Матвее Кожемякине» отсутствует целая группа «потомственных, почетных» окуровцев, составляющая в «Городке Окурове», если так можно выразиться, негативное, критическое ядро повести. Это — окуровские власти: земский начальник Штрехель, председатель земской управы Фогель, исправник Вормс, воинский начальник Покивайко, податной инспектор Жуков, протоиерей Исаия Кудрявский, а также представители зажиточного мещанства — Кулугуров и др. Отсутствует и «Фелицатин райшко», с хозяйкой его — дворянкой Воеводиной. В «Городке Окурове» он занимает центральное место. Можно сказать, что в «Матвее Кожемякине» отсутствует и такая примечательная личность, как окуровский философ — циник доктор Ряхин. В хронике он появляется мимоходом в самом конце последней, четвертой, части и без обозначения фамилии. В «Городке Окурове» Ряхин — центральное лицо, и наряду с Вавилой и Тиуновым он весьма типичен.

Все эти основные персонажи «Городка Окурова», отсутствующие в «Матвее Кожемякине», выполнили свою идейную функцию в первой повести.

Тиунов же, как тип «правдоискателя», отвечал идейной программе и книги «Матвей Кожемякин» и потому занял во второй половине ее свое законное место, но уже с несколько иной тенденцией. В общественно-политических взглядах Тиунова — героя «Матвея Кожемякина» — больше путаницы, противоречий, есть и прямые заблуждения. Тиунов в «Городке Окурове» более передовой человек.

В «Матвее Кожемякине» отчетливо обозначилась уже во второй части книги иная, по сравнению с «Городком Окуровым», идейная программа. Новая повесть Горького с каждой главой превращалась все более и более в книгу о судьбах России. Горький умело, тонко и глубоко верно отразил в нарисованной им картине окурковской жизни происходившие во всей стране изменения, которые с закономерностью должны были привести к революционному взрыву. В застойную уездную жизнь начинают проникать капиталистические отношения (образ промышленника Сухобаева), но в Окурове получают распространение и революционные идеи, носителями которых являются ссыльные революционеры (Марк Васильевич); эти идеи возбуждались также общественным движением в столице, в промышленных центрах.

Разработка этой большой социальной темы не могла не побудить Горького закончить и новую книгу об Окурове изображением городка в дни революции. Но картина 1905 года в судьбах уездного городка в «Матвее Кожемякине» уже иная в сравнении с повестью «Городок Окуров». В «Матвее Кожемякине» глубже, принципиальнее, сильнее выражена благотворная роль революции.

В «Городке Окурове» слухи о революции, вести о всероссийской забастовке вызывают растерянность как среди начальства и зажиточного мещанства, так и среди заречной бедноты.

Митинг в трактире Семянникова отражал политическую темноту обывателей, свидетельствовал не только о несознательности, но и о незаинтересованности многих из них в том, что творится где-то в Москве или Петербурге. Сочувствующие революции окурковские интеллигенты — статистик Шишмарев и телеграфист Коля — были беспомощны в своих попытках революционной пропаганды. Выступление Бурмистрова на митинге выливается в анархическое неистовство.

В повести «Матвей Кожемякин» нарисована иная картина. В связи с революционными событиями в Окурове начинается брожение, тоже возникает митинг в трактире купца Сухобаева; часть обывателей тоже не разбирается как следует в том, что происходит в стране, но на митинге отчетливо выявляются антагонистические силы: буржуазия, с одной стороны, и рабочий народ и передовая интеллигенция, с другой. На митинге выступает с речью неизвестный в Окурове человек, несомненно представитель рабочего класса. Тем самым подчеркивается конкретная связь событий в городке Окурове с революцией, что в повести «Городок Окуров» отсутствовало. Речь этого оратора захватила Матвея Кожемякина и Тиунова, вызвала в них со-

чувствие к революции. В то же время купец Сухобаев решает принять охранительные полицейские меры против таких выступлений. В «Матвее Кожемякине» несознательности, политической слепоте окуровцев противостоит в революционные дни пробуждающаяся общественная активность окуровской молодежи, возглавляемой Любой Матушкиной. Революционные настроения имели место в Окурове еще задолго до 1905 года. В доме Матвея Кожемякина собирался революционный кружок, руководимый находившимся в Окурове в административной ссылке революционером Марком Васильевичем. В повести «Городок Окуров» на подобного рода явления и намека нет.

В «Городке Окурове» чувствуется тревога писателя за судьбу революции, опасение, как бы в рыхлой мещанской массе не погибли революционные всходы. Довольно мрачной картиной заканчивается повесть «Городок Окуров». Картина холодной, снежной ночи — предвестницы зимы, ведущие Бурмистрова в тюрьму черносотенцы-мещане, сбившиеся в кучу, как звери, — все это знаменовало мрачное нашествие реакции.

Картиной светлой, буйной, радостной весны — символом пробуждения от холода, мрака — закончил Горький книгу «Матвей Кожемякин». Эта картина предвещала неизбежную грядущую революцию.

Книга Горького свидетельствовала о том, как после временных колебаний снова крепло политическое мировоззрение великого пролетарского писателя, крепло под воздействием революционной борьбы пролетариата.

Следовательно, нет никаких оснований утверждать, что в «Городке Окурове» и «Матвее Кожемякине» дается единый образ окуровского мира.

До повести «Городок Окуров» Горький начал писать повесть об окуровском докторе Ряхине («Записки доктора Ряхина»), которая некоторыми сторонами содержания примыкает к так называемому окуровскому циклу.

Это произведение Горький задумал писать, как мы предполагаем по некоторым данным, в 1907 году. Сохранился автограф — небольшой листок бумаги с планом заключительных сцен повести «Мать», которыми Горький, возможно, намеревался закончить первоначальную редакцию повести или же хотел их ввести, когда в начале 1907 года начал основательно перерабатывать текст первого (нью-йоркского) издания «Матери». По этому плану намечалось обращение Ниловны — после

ареста Павла — с прошением к министру. В беседе с министром Ниловна заявила бы, что если сыну грозит смерть, то и она умрет с ним, если ссылка — то и она отправится в Сибирь вместе с Павлом.

На оборотной стороне этого листка имеется пометка Горького о необходимости использовать один факт из своей биографии (о финансовых взаимоотношениях с А. И. Лениным) в повести «Записки Ряхина» — в биографии какого-то Яшки. Заметку о варианте конца повести «Мать» Горький мог сделать, как мы выше отметили, либо в конце 1906, когда он завершал эту книгу, либо в первой половине 1907 года, когда основательно перерабатывал текст нью-йоркского издания своей повести. Тогда же, вернее всего в 1907 году, была сделана на этом листочке и приписка о Ряхине. В пользу 1907 года говорит такой факт. Как известно, Горький в советские годы, отвечая на вопросы читателей об истории замысла книги «Жизнь Клима Самгина», говорил, что мысль написать книгу о подобного рода буржуазном интеллигенте у него возникла в 1907 году. Образ доктора Ряхина — ранний вариант самгинского типа. В повести «Записки доктора Ряхина» Горький замыслил показать среднего буржуазного интеллигента с сильно выраженным индивидуализмом, душевной опустошенностью. В незавершенной повести о Ряхине говорится о его родителях, детстве, товарищах, и эти страницы имеют много общего с первыми главами «Жизни Клима Самгина».¹⁶

Из незавершенной повести Горького «Записки доктора Ряхина» мы узнаем, что Ряхина угнетает «скука жизни», ему даже «лень думать», что его одолела типичная окурковская «тоска».

«Я не назову ее, — читаем в «Записках», — мучительной, изнуряющей, не могу назвать глупой, это настроение, исполненное всяческих колебаний, неожиданностей и капризов.

«Меня зовут Григорий Ряхин, мне 34 года, мой приятель земский начальник Кемской [находит] считает [что я] меня скептиком, в городе [я признан веселым парнем, в земстве хорошим работником] меня считают веселым человеком, земство мною довольно — я хороший работник. И при всем этом я, уподобляясь институтке, „веду дневник“.

«Чаще всего за последние три [два] года я думаю о самоубийстве, но — очень может быть, что [скоро] однажды женюсь на

¹⁶ См. специальную статью З. М. Карасик «Записки доктора Ряхина (Из творческой истории образа Клима Самгина)» (Горьковские чтения. 1949—1950. Изд. АН СССР, М., 1951).

дочери городского головы, молоденькой вдове, бабенке некаженной, однако неглупой. Могу, сказавшись больным, целый день сидеть у окна [под окном]. Во дворе под окном растет густой куст бузины, в нем бесшумно перепархивают какие-то боязливые серенькие, красногрудые пичужки, они похожи на мои мысли. Летучие мыши не похожи на мои мысли, я сравнивал: их полеты слишком стремительны и судорожны.

«Я могу также с утра до вечера валяться на диване, соображая, зачем Гегель сказал „тем хуже для фактов“, а Бальзак говорил „глупо, как факт“, и почему врачи обыкновенно стреляются, тогда как им следовало бы потреблять яды?»

В «Записках» Ряхин — лживый человек, причем его ложь — без цели, «искусственная, лишенная всяких, по крайней мере уловимых, оснований», «она живет в каждой мысли» его. «в каждом слове, как бацилла туберкулеза в ткани легкого».¹⁷

Таким образом, психика Ряхина предательски изменчива, все в его поступках, поведении произвольно, случайно. Духовно он — подлинный уездный мещанин.

Окуровский циник и нигилист — несомненный предшественник Клима Самгина. Ряхин и Самгин — типичные, «средней стоимости» интеллигенты, формировавшиеся в одну и ту же эпоху. Обстановка, идейная атмосфера, в которой проходит детство и юность Ряхина, близки к условиям жизни юного Самгина. Родители того и другого связаны с народничеством. Много общего и в товарищах юности героев. Самый метод раскрытия духовной сущности Ряхина и Самгина имеет в себе много принципиально общего. Горький показывал формирование личности путем их самораскрытия, самоанализа. В Ряхине уже намечалась самая характерная черта Клима Самгина, лежащая в основе социальной природы этого «героя» — стремление выдумывать себя.

Разновидностью образа Ряхина надо признать уездного циника и нигилиста землемера Вукола Потехина в пьесе Горького «Чудаки», написанной спустя год после «Городка Окурова».

Повесть «Записки доктора Ряхина» осталась незавершенной, может быть, потому, что образ Ряхина Горький ввел в повесть «Городок Окуров», художественно остро выписав главные черты духовного облика этого окуровского нигилиста, циника, стоящего на грани полного морального падения.

¹⁷ «Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. Герцена. Кафедра русской литературы», т. 43, Л., 1947.. стр. 187—188.

2

По замыслу М. Горького, третьей частью трилогии об Окурове должна была стать повесть «Большая любовь». Повесть не была завершена.¹⁸

Наброски повести были сделаны Горьким еще в конце 1909 года (9, 636—637). Вторая половина этого незаконченного произведения, посвященная самостоятельной теме — воспитанию девочки Любы ее матерью, дважды публиковалась Горьким: в 1912 году в сборнике «Белый цветок» под заглавием «Из повести „Большая любовь“» и в 1913 г. в большевистской газете «Правда» (№ 1, 1 января) под названием «Большая любовь». (Отрывок из повести).

Повесть «Большая любовь» в настоящее время опубликована в III томе «Архива А. М. Горького» (М., Гослитиздат, 1951) и в 9-м томе тридцатитомного собрания сочинений М. Горького. Первоначальный текст повести был подвергнут автором довольно тщательной правке (масса замен отдельных слов и фраз другими, вставки новых, сокращения значительных кусков текста), что свидетельствует об особом внимании Горького к этому незаконченному произведению, о том, что автор придавал ему большое значение.

В цитированном выше письме к Амфитеатрову (1909) Горький так определил тему этого произведения: «Необходимо написать русскую девушку с большой любовью. Большая любовь — вы понимаете? Это, может быть, то, чего не было, нет еще, но что должно быть».¹⁹

В своих письмах 1909—1910 гг. Горький, сообщая о замысле повести «Большая любовь», о работе над ней, указывал, что главными лицами в ней будут мать и дочь, говорил о необходимости воспитания в детях «большой любви». Таким чувством Горький считал любовь к родине, к своему народу, ко всему прогрессивному человечеству. Такой любви, по мнению Горького, «присущи вера в силу человеческого разума, искреннее удивление перед красотой души человека» (9, 633).

В данной повести Горький задался благородной целью — нарисовать светлый образ русской девушки Любы Матушкиной, которая формируется как революционерка, истинная патриотка. Горький поставил перед собой трудную задачу — показать, как

¹⁸ Поскольку в научно-критической литературе почти ничего не сказано об этом замечательном произведении Горького, я считаю необходимым остановиться на выяснении основных идейных мотивов повести и главных ее героев.

¹⁹ Архив А. М. Горького.

формируется такой женский характер в условиях «окуровщины» — уездного русского захолустья, где добрые всходы чаще всего глохли, увядали, не успев расцвести. Такое художественное задание Горького было своевременным, политически острым, нужным, ибо в стране царил реакция, и надо было поднимать, укреплять дух сопротивления темным силам, вселять в умы и сердца людей революционную бодрость и веру, надо было мобилизовать волю людей для новых битв за освобождение страны от ига самодержавия и капитализма. Вспомним, как приветствовал Н. А. Добролюбов «Грозу» А. Островского, какое революционное значение он придал образу Катерины, решившейся на протест в условиях темного царства. М. Горький же изображал становление в темном окуровском царстве характера девушки-революционерки.

Название повести следует относить также и к матери Любы, ибо в ее личности, в ее духовном идеале обозначились черты большой, высокой, истинной любви женщины-гражданки, любви с большой буквы, т. е. любви к народу, любви-подвига, любви-самопожертвования. В Любе Матушкиной эта любовь ее матери выступит уже приумноженной.

Горький написал первую часть повести «Большая любовь», ту, где главным действующим лицом является мать Любы Матушкиной, Варвара Дмитриевна. Этот дошедший до нас текст тематически распадается на две части, в каждой из них своя острая драматическая ситуация. В первой идет речь о развитии между родителями Любы глубокого духовного конфликта, закончившегося к моменту рождения дочери полным разрывом. Во второй говорится о трудности воспитания Любы в сложившихся семейных условиях, о героичности ее матери.

Действие в повести происходит во второй половине 80-х годов, т. е. в годы мрачной политической реакции. Выбор Горьким такой исторической эпохи определялся прежде всего развитием в его окуровской хронике главной темы — истории города Окурова, отражавшей весь комплекс общественной, духовной жизни огромной русской провинции. Но в то же время в этом была и политическая злободневность, поскольку Горький писал «Большую любовь» в годы новой реакции. Он неоднократно проводил параллель между 80-ми годами и эпохой реакции 1900-х годов, усматривая в них, при всех различиях, много сходного.

Изображаемой в повести эпохой определяется и конфликт между главными героями: Сергеем Николаевичем Матушкиным и его юной женой Варварой Дмитриевной; этим же обусловлена и тесная связь повести Горького с миром идей и образов пере-

довой русской литературы XIX века, с ее традициями, прежде всего в области высоких общественных идеалов, в сфере светлых образов русской женщины.

В своей повести при всей сжатости изложения Горький глубоко сумел отразить во взаимоотношениях супружеской пары, в картинах тесного замкнутого семейного мирка дух целой эпохи, борьбу двух мировоззрений.

Повесть начинается фразой: «Казначей Матушкин не любил свою дочь, и были у него на то законные причины»,²⁰ — сразу проливающей свет на напряженность, больше того, враждебность атмосферы, в которой выросла и продолжает жить русская девушка Люба Матушкина с горячим сердцем, полным большой любви к людям. Это — зачин повести именно о Любе. Вслед затем описывается драматическая сцена, происшедшая в семье Матушкиных двадцать лет назад, когда Любы еще не было. Через три месяца после женитьбы Матушкин увидел в своем доме такую картину: его юная жена стояла на коленях перед товарищем ее отца, ссыльным революционером Мухановым, умоляя последнего не падать духом, не терять мужества, веры; Муханов был очень взволнован, он благодарил Варю и дважды поцеловал ее в лоб. Ослепленный ревностью Матушкин не понял высоких гражданских чувств жены и заподозрил ее в измене.

Эта сцена, являющаяся для первой части повести и экспозицией и завязкой конфликта, наводит читателя на мысль, что более глубокой и главной причиной быстро развивающегося между молодоженами конфликта была, конечно, не ревность. Через три дня супруги помирились и снова отдались порывам молодой любви. Но между ними начались разногласия идейного характера, которые в скором времени вылились в идейную войну.

Причина семейной драмы — не в ревности мужа, а в том, что соединили свои жизни люди слишком разных идеалов, удушливая же общественная атмосфера годов реакции заставила быстрее выявиться противоречиям между двумя мировоззрениями.

Уже в первой, обрисованной нами, картине повести ясен психологический облик матери Любы — женщины-гражданки, верной идеалам передовой русской литературы 60—70-х годов, идеям революционной демократической интеллигенции. Варвара Дмитриевна, обращаясь к революционеру Муханову, произносит

²⁰ Архив А. М. Горького, т. III, стр. 74. В дальнейшем цитаты по этому изданию даются сокращенно в тексте статьи с указанием страницы.

слова, в которых заключена огромная сила: «Вы не должны терять веру, вы не должны гасить сомнениями эту великую любовь, — боже мой, как хотела бы я идти с вами и каждую минуту, всегда, до могилы помогать вам» (75). Она, маленькая, хрупкая, почти девочка, помогает воспрянуть духом убежденному сединой революционеру. Так могуча ее убежденность, ее искренность.

Перед нами женщина — родная сестра своих предшественниц в русской литературе 60—70-х годов. Варя духовно близка и Саше Некрасова («Саша») и героиням Тургенева, Гончарова, Слепцова. Внешний облик Вари, так любовно выписанный Горьким, при всем художественном своеобразии, тонкой индивидуализации портрета имеет нечто внутренне роднящее горьковскую героиню с героинями русской литературы 50—70-х годов: маленькая, стройная, «волосы причесаны гладко, заплетены в косу и образуют на затылке пышный золотистый узел. У нее красноречивые и бойкие ручки, тонкое овальное лицо, может быть — слишком серьезное для ее возраста, но светло-голубые глаза улыбаются мягко и наивно. В этой улыбке всегда есть что-то, возбуждающее тревогу, — она является часто, но, быстро ускользая, не дает понять ее, остается неопределенной» (77).

На первом этапе своего жизненного пути Сергей Николаевич Матушкин и внешним своим видом и внутренним миром близок Егору Ивановичу Молотову, герою повестей «Мещанское счастье» и «Молотов» Н. Помяловского, писателя, столь высоко ценимого М. Горьким. Это сходство обусловлено общностью жизненных сфер, обстоятельств, в которых формируются личности героев, исторической закономерностью развития реальных Молотовых, кои в 80-е годы становились многочисленными реальными Матушкиными.

Конфликт, обозначившийся между супругами Матушкиными, должен был возникнуть и между супругами Молотовыми. Надя Дорогова, выйдя замуж за Молотова, должна в скором времени восстать против мещанской программы жизни своего мужа. Логика развития характеров в повести «Молотов», финал ее приводят читателя к этому выводу, и Помяловскому не было нужды продолжать историю жизни своего героя. В 80-е годы особенно оправдался прогноз чуткого к правде жизни писателя: начался процесс идейного омещанивания в среде демократической интеллигенции, в том числе и среди литераторов, объявивших в качестве героя литературы — не героя. Тип, подобный Молотову, как знамение времени среди интеллигенции 80-х годов, запечатлен во многих произведениях А. Чехова, особенно в повести «Ионыч».

В Сергее Матушкине нашел свое отражение именно молотовский тип, каким он складывался в общественной жизни в 80-е годы. Это — разночинец, у которого не хватило сил пойти дорогой истинной демократии. Вместо этого он, подобно герою Помяловского, избрал путь «честной чичиковщины», т. е. путь мещанского благополучия. Вот как Матушкин излагает жене свое *sredo* и объясняет свое право на такую именно жизнь: «Я рассказываю тебе мою жизнь, она не легка, не весела. Лет пятнадцать я был героем, сначала боролся за право учиться и кусок хлеба, потом за право работать. Теперь я признан хорошим работником, от меня не требуется больше героизма, и сам я не хочу ничего героического, я имею право жить спокойно, жизнь нуждается в простых порядочных людях — вот и все» (81).

В беседе со своей невестой Надей Дороговой примерно так же оправдывает свой образ жизни благополучного мещанина и герой Помяловского, в юности тоже натерпевшийся всякого рода лишений.

Люди, подобные Матушкину, — продукт тяжелого времени, реакции. Немало их появилось и после разгрома революции 1905 года; находясь на разных общественных ступенях, они всячески старались представить свое ренегатство как гражданскую доблесть.

Насколько Горький считал образ Молотова политически злободневным, свидетельствуют его лекции по русской литературе, читанные на Капри. Отмечая превращение части разночинной интеллигенции 70-х годов в обывателей, Горький ссылаясь на героя Помяловского: «Молотовы совершенно не способны к действиям против силы, враждебной им, они уже нашли себе удобные места. . .»²¹ И переходя к 900-м годам, Горький добавлял: «Таковы-то г.г. Молотовы, они же — Струве и прочие сотрудники „Русской мысли“, „Вех“ и т. д.»²²

В доме Матушкиных столкнулись два враждебных друг другу мира, две правды — истинная, народная и ложная; светлая революционная романтика, с порывами, устремлением вперед, в будущее столкнулась с философией мещанского практицизма, с трезвой, а по существу убогой прозой сегодняшнего дня. Герои великой русской литературы и пример их духовных сородичей, революционных демократов, были опорой для Вари. Она, стремясь поднять мужа до своей светлой веры, любила его, как мать любит неудачного сына.

²¹ М. Горький. История русской литературы. Гослитиздат, М., 1939. стр. 224.

²² Там же, стр. 226.

Благородные порывы Вари натолкнулись на стену непонимания, более того — активного отрицания. Время реакции так повлияло на взгляды, убеждения Матушкина, что он начал не только обороняться от живой правды жены, но грубо наступать на нее. Варя просила мужа выписать передовой журнал, правдивую, честную литературу, он выписал реакционный «Русский вестник», низкопробные бульварные контрреволюционные сочинения Крестовского, Незлобина, Маркевича, Головина. Из родного города, где билась живая мысль и были у Вари близкие люди, Матушкин переехал с женой в уездный городок Окуров, где Варе неизмеримо труднее стало вести борьбу с мужем. Идейный разлад не прекратился и с рождением дочери. Через два года семейной распри Матушкины настолько стали чужими, что Варвара Дмитриевна предложила мужу на время разойтись. Из-за ребенка, которого Матушкин не хотел отдать жене, она вынуждена была остаться жить с ним под одной крышей. Он же быстро расстался с остатками моральной порядочности, «точно надел другой сюртук», и превратился в типичного уездного обывателя-пшляка. Из жертвы реакции Матушкин стал ее добровольным слугой, охранителем. Он выдвинул такой лозунг: «Муравей полезен государству больше какого-нибудь Герцена!»

Матушкин делал все, чтобы раздавить ненавистную ему душу жены, он изуродовал ее жизнь, превратил дни ее в сплошной поток мучений, в конце концов свел ее в могилу — через девять лет ее не стало, но он был бессилен побороть тяжелой грубой силой могучий дух маленькой хрупкой женщины. Одинокая, беззащитная, беспомощная, как в тюрьме, в глухом, заброшенном в дебри лесов и болот Окурове, уже расставшаяся с былой мечтой быть в рядах революционеров, Варвара Дмитриевна решила свою сохраненную в чистоте духовную силу, свои идеалы передать дочери, чтобы Люба воплотила их в жизнь. Так на примере семейной драмы великий пролетарский художник раскрыл общественную драму, драму русской жизни и 80-х и 900-х годов.

Во второй половине повести, где говорится о воспитании маленькой Любы ее матерью, раскрываются новые прекрасные качества этой чудесной русской женщины. Говорится о ее большой доброте, нежности, сердечности к людям.

Как к матери, идут к Варваре Дмитриевне простые люди Марья и солдат Капендюхин, открывают ей свое сердце, ищут моральной поддержки. Сколько добра принесла людям, скольких несчастных согрела своим большим сердцем эта тихая, кроткая, но мужественная женщина. В книге «Жизнь Матвея Кожемякина» читаем такую запись Матвея: «Померла казначейша Ма-

тушкина, сегодня хоронили, почти весь город вышел гроб проводить. Странно как видеть это: жила она жизнью недвижимой, а вот — оказалось, что все знали ее, и много говорено о ней по дороге на кладбище сожалительного и доброго».

Страницы, где говорится о летних прогулках Варвары Дмитриевны с маленькой Любой за городом, об играх Любы с мальчиком Ваней Хряповым, о беседах Любы с матерью, составляют прекрасный рассказ для детей, рассказ огромной воспитательной силы. Здесь художником достигнута на редкость красивая гармония высоких человеческих чувств и милой русской природы. Здесь обнаруживается тонкое художническое проникновение в духовный мир ребенка; трогательно и просто раскрывает писатель восприятие жизни детьми.

Приведем одну сценку. Набегавшись, Люба и Ваня ложатся в траву и перед их взором открывается чудесный мир:

«Тяжело покачиваясь на растопыренных лапках, идет круглый черный букан, задевает боками за стебли, золотые и серебристые у корней, кружится, путается, шевелит усиками.

— Это — колдун, — шепчет Люба.

Ванюшка, подумав, говорит:

— Купец. А то — поп.

— Почему?

— Толстый.

— А колдуны не бывают толстыми?

— Я не знаю. Это — купец. Он пьяный, — видишь?

Рубиновая божья коровка долго ползла вверх по стеблю травы, дошла, наконец, до метелки, раскрыла надкрылья, затрепетала, полетела и, наткнувшись на лист буковицы, свалилась на землю, лежит на спине, перебирая черными ножками в воздухе, — большеголовый муравей тащит куда-то кусочек рыжей хвои, к нему подбегают другие и, пощупав труженика усиками, озабоченные, бегут дальше.

— Видно плотник, — соображает Ванюшка, посапывая широким носом.

Медленно и солидно ползет бронзовая жужелица.

— Монахиня, — говорит Люба, а Ванюшка, взяв в руку тонкую былинку, мешает монахине идти ее путем.

— Не трогай, — просит Люба, останавливая его руку, — она домой идет, а там дети...

На листе подорожника незаметно пританлся зеленый лесной клоп, — Ванюшке почему-то кажется, что это мировой судья.

Жизнь растет пред глазами детей, и они, погруженные в созерцание ее маленьких чудес, воспринимают их как букашки: невысокая трава для них уже густой, мощный лес, комок земли — огромный холм, и жуки становятся близки и понятны» (93—94).

Впоследствии в рассказе «Страсти-Мордасти» (цикл «По Руси») Горький создал другой вариант такого восприятия жизни детьми. Мальчик Ленька примерно так же осмысляет разных насекомых, сравнивая их с монахом, солдатом, странником-жуликом, злой чиновницей, перенося на пауков, тараканов, жуков, мух, озабоченные к этим людям.

Следует заметить, что художественная система Горького в повести «Большая любовь» органически близка к образным средствам книги «Жизнь Матвея Кожемякина». Картины природы проникнуты национальным колоритом, овеяны лирическим настроением. Например:

«Тихо качают зелеными лапами огромные душистые сосны, осеняя детей пахучей тенью, на парчовой коре заманчиво блещут янтарные капли, шуршит, опадая с ветвей, прошлогодняя золотисто-рыжая хвоя...»; «и вот пришла пышная, белая зима»; «шаркая по стеклам белыми крыльями, летают тучи снега, подобные огромным птицам» (92 и 101).

Психологической тонкостью, точностью и, можно сказать, изяществом отличаются детали в зарисовке образов детей. Например: «...и незаметно девочка засыпает с непогасшей улыбкой на лице» (101).

Варвара Дмитриевна, отдавая дочери всю нежность своего сердца, рано начала вести с маленькой Любой разговоры, как со взрослой. К этому вынуждали обстоятельства: Люба от других слышала про аморальное поведение своего отца, про тяжкую драму в жизни матери. Варвара Дмитриевна колебалась — как ей вести себя с Любой? Если говорить суровую правду, может быть, это отнимет у дочурки «веселость лучших лет жизни» и еще хуже — убьет душу. Но девочка, всем существом чувствовавшая в матери большого любящего друга, постигла душевную боль, сердечную ее муку и помогла матери решить эту трудную воспитательную задачу. «Ты не бойся, мама, пожалуйста!» — сказала она. И тогда мать решила все говорить семилетней дочери.

По сути дела, на этом объяснении матери с Любой обрывается повесть. После этой сценки идет краткое сообщение, что «в исходе девятого года своей уродливой жизни» Варвара Дмитриевна тяжело заболела, два года мучилась болезнью и незаметно умерла. Любе было 10 лет.

Таким образом, первая часть повести «Большая любовь» так же, как и первая часть книги «Матвей Кожемякин», свидетельствует, что Горький в этих произведениях, в отличие от «Городка Окурова», развертывая панораму жизни в уездной России, изображал события времен, далеких от 1905 года. Но повесть о матери и дочери так, как она была задумана, должна была заканчиваться эпохой первой революции.

Во второй, неосуществленной части повести «Большая любовь» главное место должна была занять дочь Люба. Горький намеревался показать процесс формирования личности Любы,

превращения девушки в сознательного, активного борца с «окуровщиной» за новую, достойную человека жизнь. Некоторые данные позволяют предположить, что острый конфликт в этой части повести составили бы отношения Любы и окуровского врача Ряхина, человека с умом, но идейно и морально опустошенного. В образе Ряхина, каким мы видим его в повести «Городок Окуров», уже отчетливо видны черты ренегатской интеллигенции, оплевывавшей в годы реакции революционные идеалы, предававшей интересы народа. Со своей нравственной чистотой, большой непосредственной любовью к людям, оптимизмом Люба — принципиальный враг Ряхина, индивидуалиста и пессимиста. Но, вероятно, не исключалась возможность некоторых попыток Любы положительно воздействовать на Ряхина.

Об этом свидетельствует сохранившийся автограф — набросок Горького в несколько строк, с заголовком «Из рассказа „Большая любовь“». Читаем: «Девушка говорит человеку, который кажется ей достойным ее внимания:

«— Мне хотелось бы сказать вам какие-то новые, большие слова о родине, о том, как надо ее любить, как пужна ей наша любовь, пусть — маленькая, но — любовь!

«Доктор, немножко прищулив глаз, смотрел на ее шею и думал:

«— Она и кокетничает оригинально, плутовка!» (262).

Здесь речь идет, конечно, о Любе и Ряхине.

Отношение же Ряхина к Любе, так, как оно намечено в отдельных случаях, примитивно грубо и, более того, оскорбительно. В «Записках доктора Ряхина» он, Ряхин, размышляет, и очень низменно, о Любе, как о возможной жене или любовнице. С точки зрения этого уездного пошляка, «кристаллик души» девушки настолько чист, что она позволит себе и то, и другое. В вышеприведенном отрывке Ряхин так же пошло думает о Любе. В четвертой части книги «Жизнь Матвея Кожемякина» более определенно сказано о назревавшем конфликте между Любой и Ряхиным. Люба во время визитов врача к больному Кожемякину своей настороженностью, воинственной позой подчеркивала неприязнь к Ряхину.

Четвертая часть книги «Жизнь Матвея Кожемякина» в значительной степени объясняет, почему Горький не завершил повесть «Большая любовь», не написал ее вторую часть — о Любе. Дело в том, что большая доля идейно-художественных материалов, и самых важных, относящихся к образу Любы, использована была Горьким в этой, последней, части книги о городе Окурове. Здесь Люба — одно из главных действующих

щих лиц. Духовный облик девушки достаточно глубоко раскрыт и так, и у читателя не возникает сомнений о дальнейшем пути героини. Люба устремлена к совершению гражданского подвига, к деятельности ради блага людей. Следовательно, Горький фактически завершил «Большую любовь».

Но рождается вопрос, почему Горький не включил в «Жизнь Матвея Кожемякина» страницы из повести «Большая любовь», рассказывающие о матери Любы, о воспитании ею дочери. Эти страницы объяснили бы читателю, почему Люба, оставшись после смерти матери ребенком, не погибла в атмосфере пьянства, цинизма, произвола, царившей в доме отца. Повесть «Большая любовь» нам ясно говорит, что жизненные уроки, преподанные Любе ее прекрасной матерью, помогли девочке выработать в себе своего рода моральный иммунитет против «окуровщины».

Особый художественный принцип повествования в «Жизни Матвея Кожемякина» помешал, возможно, включить в эту книгу превосходные страницы из повести «Большая любовь». Эта повесть написана от третьего лица, а в «Жизни Матвея Кожемякина» все события и лица проходят через «мысленные и сердечные» восприятия очевидца этих явлений — мещанина Матвея Кожемякина, и потому приобретают соответствующую идейную, эмоциональную окраску. К тому же, как мы знаем, начало семейного конфликта Матушкиных, а оно — ключ к пониманию образа матери Любы, произошло вне Окурова.

Но кое-какие сведения из «Большой любви» о семейной драме Матушкиных внесены в четвертую часть «Жизни Матвея Кожемякина». Люба сказала Кожемякину, что ее отец «очень мучил мамочку». На вопрос Матвея «За что?» она отвечала: «Мамочка объясняла, но я не все поняла. Как-то так, что он очень любил ее, но не верил ей и все подозревал. Это даже страшно. Он и газету выписывал нарочно самую злую и скверную, и книги такие, чтобы мучить мамочку» (9, 568).

В меру возможностей Горький говорит в «Жизни Матвея Кожемякина» о добром посеве, оставленном в душе Любы ее матерью. Но говорится и о других обстоятельствах, которые помогли девушке не только противостоять «окуровщине», но и пойти в наступление. Люба формируется в годы нарастания революционного пролетарского движения. Голос революции был слышен и в глухих уголках необъятной страны, и там пробуждалась жизнь. В какой-то мере к восприятию револю-

ционных веяний Люба была подготовлена матерью. Например, когда Матвей прочитал Любе о революционере Марке Васильевиче, «Люба выпрямилась, сияя, и радостно сказала негромко: — Ой, я знаю таких людей! Мамочка удивительно рассказывала про них, и есть книги, — ах, как хорошо, что вы записали!» (9, 572).

В Любе проявились с новой силой душевные качества ее матери и главное — большая любовь. В отличие от летописи Матвея Кожемякина, полной мрачных, ужасных фактов, Люба решила открыть новую страницу в истории своего городка, своей страны — записывать только хорошее. Девушка, выросшая в Окурове, твердо верит, что и в прошлой русской жизни много хорошего, а в будущем с каждым годом хорошее станет быстро расти, ибо Люба чувствовала: наступила на родине новая пора — проснулись народные массы, взялись за свое освобождение. Юная Люба со всей горячностью принялась за работу. Она начала собирать в кружок лучших людей городка и кружок свой основала в доме Кожемякина, где лет за 15 до этого действовал кружок Марка Васильевича. Люба — духовная дочь и преемница Марка. Примечательно сравнение, говорящее о действенной, организующей роли Любы в общественной жизни: «Дом стал похож на пчелиный улей, где Люба была маткой» (9, 595). Люба и ее кружок отражали течение революционных событий: «по лицам людей, кипевших» в доме Кожемякина, «по их разговорам и тревожным глазам Любы» можно было знать, что «жизнь возмущается все глубже, волнение людей растет все шире» (9, 602).

Эпитет «светлый» — постоянный эпитет в характеристике Любы. Всеми образными средствами Горький настойчиво отмечает чистоту ее личности: «прозрачный взгляд ласковых глаз», «смех — негромкий, бархатистый и светлый», «светлые кудри», «Речь ее, подсобно ручью чистой воды в грязных потоках — он уже нашел свое русло и бежит тихонько, светлый по грязи, мимо нее», в ее «глазах светилось напряженное внимание» (9, 568—569). Люба — на редкость гармоничная, цельная личность, с крепкой верой в близкое счастье своей страны.

Светлый образ юной, жизнерадостной, чистой, мужественной русской девушки, полной благородных стремлений, мечтающей об устройстве справедливой жизни на земле, символизировал новую, молодую, революционную Россию.

Такова вкратце история судьбы окуровского цикла, вместо которого получились законченными две, но самостоятельные, весьма разные в жанровом отношении повести, каждая со своей идейной программой, со своим художественным стилем.

3

Вопрос об источниках содержания этих повестей, о прообразах их героев, о других разного рода реалиях — предмет большого специального разговора. В настоящем очерке я ограничусь некоторыми примерами, касающимися главным образом повести «Городок Окуров».

Есть основания считать, что Горький в создании образа городка Окурова отправлялся от реального городка Арзамаса, уездного города бывшей Нижегородской губернии (ныне Арзамас — областной центр, большой промышленный город и железнодорожный узел). Наиболее полно с жизнью уездного города Горький ознакомился лично в Арзамасе в 1902 г. во время своей ссылки, и Арзамас бесспорно отражен в какой-то мере в характеристике городка Окурова. Пространные отзывы Горького об Арзамасе в письмах к своим друзьям и знакомым выглядят как бы первичными набросками Окурова или, во всяком случае, материалами к будущим повестям «Городок Окуров» и «Жизнь Матвея Кожемякина».

Особенно интересны в этом плане письма Горького из Арзамаса к К. П. Пятницкому. В них Горький дал художественные зарисовки города, весьма близкие к картинам окуровского быта.

Такова, например, краткая, но яркая общая характеристика Арзамаса как царства бескультурья, сонной, ленивой жизни, грубых патриархальных нравов:

«Вот я в Арзамасе и очень доволен этим. Славный город. 36 церквей и — ни одной библиотеки. По улицам, мощенным огромными обломками каких-то серых скал, ходят свиньи, полицейские и обыватели, ходят медленно, имея вид существ, лишенных каких-либо активных намерений.

«Уличная жизнь очень развита — обыватели бьют жен своих на тротуарах...

«Тихо здесь, славно. Окрестности — мне нравятся, широко, гладко».²³

В письмах к Пятницкому Горький называет Арзамас «городом бездельников», «городом тихоходов», а местных мещан и купцов — «сонными, трусливыми баранами и жадными тупыми волками». О тупых головах арзамасских мещан Горький заметил: «Славно бы такими башками арзамасские улицы мостить, а то здесь мостят таким мягким известковым камнем, что в сухую погоду дает белую, едкую пыль».²⁴

²³ Архив А. М. Горького, т. IV, стр. 78.

²⁴ Там же, стр. 91.

Тупыми и пошлыми рисовал Горький и так называемые «верхи» арзамасского общества.

Город, который, как гласит предание, Екатерина II назвала «Сон-город»,²⁵ скоро начал раздражать Горького, выводить его из себя, вызывал в нем злость, ненависть. «Здесь тихо, как в болоте, — писал он Пятницкому в мае 1902 г. — Чувствую, что понемногу начинаю утрачивать дар слова, а физиономия моя худеет и становится похожа на волчью морду».²⁶

«Здесь сильные грозы, но вся сволочь — цела, ею и гроза брезгует», — замечал он в письме от 3 июля.²⁷

В последнем письме к Пятницкому из Арзамаса Горький назвал арзамасскую жизнь по сути дела окуривской — «трясиной всякой глупости, пошлости и жадности».

В сознание Горького Арзамас вошел как воплощение, как символ общеуездной отсталой жизни, и поэтому у него выражения «Арзамас», «арзамасский» стали нарицательными. Горький неоднократно употреблял их как синоним духовной нищеты, косности, застоя, глупости, убожества, бессмысленного существования. В очерке «Городок», в котором Горький изобразил несомненно Арзамас, он приходит к таким обобщающим выводам:

«Здесь Лев Толстой впервые почувствовал ужас жизни — „арзамасский“, мордовский ужас», «арзамасские мысли случайны», это — «бесплодные, „синие“ мысли» (15, 132).

В «Заметках из дневника» по поводу «Дневника» А. Г. Достоевской Горький говорит об «арзамасской безграмотности» автора дневника.

Арзамас, как известно, прочно вошел в историю русской литературы еще в начале XIX века. В литературной борьбе начала XIX века Арзамас, несмотря на шуточный пародийный стиль литературного общества «Арзамас», был символом прогресса. В конце XIX века Арзамас стал синонимом духовной скудости, отсталости, захолустья.

Об упадке Арзамаса писал в 90-х годах Короленко в своих очерках «В голодный год»: «В лучшие времена Арзамас был приютом муз... Все прошло, и изодранные картины в промозгом коридоре еще усугубляют ощущение дремотной арзамасской тоски».²⁸

²⁵ П. Щегольков. Исторические сведения об Арзамасе. Арзамас, 1911, стр. 96.

²⁶ Архив А. М. Горького, т. IV, стр. 85.

²⁷ Там же, стр. 92.

²⁸ В. Г. Короленко, Собрание сочинений в 10-ти томах, т. 9. Гослитиздат, М., 1955, стр. 119.

У Окурова с Арзамасом много общего в географическом, природном, климатическом отношениях.

Окуровский ландшафт очень напоминает окрестности Арзамаса: холмы, поля, луга, вдали леса, горизонт широк.

Много общего у Окурова с Арзамасом и в плане расположения города. Окуров рекой Путаницей и Арзамас рекой Тешей разрезаны на две части: на город и слободу. Название окуровской речки и эпитет ее «ленивая» вполне приложимы к Теше. Теша — тоже извилистая и с очень медленным течением река.

Между Арзамасом и Окуровым есть сходство в этнографическом и экономическом отношениях.

В Окурове на переднем плане находился войлочный завод Сухобаева. В Арзамасе тоже было войлочное и кожевенное производство; развил его выездновский купец (бывший крепостной) Сергей Васильевич Вязовов, предприимчивый коммерсант, не один раз побывавший за границей.

Арзамас и Окуров были местами политической ссылки.

Арзамасское мещанство мало чем отличалось от окуровского. В 1905 г., в связи с манифестом 17 октября, арзамасские черносотенцы устроили в городе погром. Очевидец погрома П. Плетнев так описывает эту картину: «На площади около собора десятки демонстрантов валялись несколько часов в крови, с разбитыми черепами, поломанными ребрами, паника была так велика, что население и даже родные пострадавших не решались подбирать изуродованных и раненых».²⁹

В Окурове сытое мещанство учинило такую же зверскую расправу с демонстрантами, тоже в связи с манифестом 17 октября и тоже на соборной площади.

Справедливость утверждений об Арзамасе как прообразе Окурова подкрепляется еще рядом произведений Горького, в которых описан уездный город Арзамас. В рассказе «Как сложили песню» прямо сказано, что действие происходит в Арзамасе.

Для нас особенное значение имеет очерк «Городок». Он включен Горьким в книгу «Из дневника. Воспоминания», что свидетельствует о фактичности изображаемого. Уездный город, описанный в очерке «Городок», как две капли воды похож на Окуров, но это вместе с тем и город Арзамас. Об этом говорит целый ряд сообщаемых Горьким в «Городке» фактов. Так, например, упоминается «кирпичный ящик» — часовня, в которой хранятся орудия пыток людей, зарытых в холмах. Горожане забыли, кто зарыт. «Одни говорят: это казаки Степана Разина,

²⁹ П. Плетнев. М. Горький в Арзамасе. ОГИЗ. 1933, стр. 80.

другие утверждают: это мордва и чуваша Емельяна Пугача» (15, 125). Арзамас после подавления Разинского и Пугачевского восстаний был местом казней, и Горький описывает именно арзамасскую часовню, которую он сам видел. Затем в очерке «Городок» упоминается о Заречной слободе, которая «сто лет тому назад... принадлежала знаменитой Салтычихе» (15, 126). Здесь Горький одновременно говорит и об Окурове и об Арзамасе, тем самым сближая их: слобода Заречная — это Заречье Окурова, но указание на нее как на бывшую вотчину Салтыковых прямо свидетельствует, что Горький имеет в виду и Выездную слободу Арзамаса. То же самое и в описании окрестностей городка. «...окрестности города, — пишет Горький, — пустынные, вспухли бесплодными холмами, изрезаны оврагами» (15, 130). Это несомненно арзамасский ландшафт, но вместе с тем и типично окуровский. Протекающая через городок мутная, пахучая река, отравленная войлочными заводами — это, конечно, Теша, на берегу которой уже в XVII веке стояли кожевенные заводы. Обилие церквей в городе — тоже характерный признак Арзамаса.

Но в то же время уездный город, описанный в «Городке», не только Арзамас. Это уже типический уездный русский городок, и потому в художественном плане он сливается с городком Окуровым. Эта типизация особенно сказывается в характерах обитателей городка. С одной стороны, некоторые из них имеют сходные черты с известными Горькому чудаковатыми арзамасскими жителями, а с другой — они весьма похожи и на окуровских героев. Таков, например, «лысый, толстый Пушкарёв, слесарь и медник — вольнодумец, атеист» (15, 128). Пушкарёв дерзостью мысли, богоборчеством схож и с приятелем Горького — арзамасским вольнодумцем кривым сапожником, и с окуровским правдоискателем, философом, «мастером на все руки» Тиуновым. Фамилию «Пушкарёв» носят и герои «Городка Окурова» и «Жизни Матвея Кожемякина».

Часовщик Карцов, чудаковатый выдумщик и местный поэт, своими нелепыми изобретениями, вроде двенадцатифунтового замка, который «заряжается тремя ружейными патронами и стреляет, если в него сунуть ключ» (15, 130), напоминает окуровского Павла Стрельцова.

За ними идут такие «уездные оригиналы» и уроды, как владелец войлочного завода, четыре года читающий «Историю Государства Российского» Карамзина, или как парикмахер Баясин. Он и стрижет и «лечит» горожан: ставит банки, пускает кровь. Одному пациенту он срезал мозоль и тот помер от заражения крови. Но все-таки город более охотно лечится у него.

чем у доктора. Компанию эту пополняют: одноглазый арендатор городской купальни, он же «картузник», известный всему городу кляузник, «из-за петуха четыре месяца судился», «любит писать доносы» и «ведет какую-то книгу, куда вписывает преступления горожан»; мещанин Яков Лесников — незаконный сын знатного лица, архиерея или губернатора, «женолюб и великий распутник», от скуки собирается поверить в бога.

Арзамасец П. Плетнев, знаток своего города и его истории, говорит о Балясиных, Карцовых и других героях «Городка» как об арзамасцах, но в то же время употребляет их имена как нарицательные, подчеркивая тем самым типичность этих лиц.

О том, насколько запечатлелся в творческом сознании Горького Арзамас как один из типичных уездных городков старого времени, говорят произведения Горького советских лет.

В драматических набросках, эскизах к пьесе «Егор Булычев и другие», «Евграф Букеев» и «Христофор Букеев» выведен город Мямлин. Уездный город Мямлин — разновидность Окурова. В «Жизни Матвея Кожемякина» Мямлин значителен вместе с Окуровым уездным городом Воргородской губернии. В этих драматических эскизах имеется сцена, изображающая, как мямлинский протоиерей Самсон Гороблагодатский (в «Христофоре Букееве» — Самсон Вологонов) просит у купца Букеева помощи, чтобы построить в Мямлине водопровод.

В лице мямлинского протоиерея изображен знакомый Горького — арзамасский протоиерей Федор Владимирский. Горький только переименовал его имя, а подвиг Владимирского по снабжению Арзамаса ключевой водой, его семейные обстоятельства (дети протоиерея — революционеры),³⁰ его характер оставил без изменения.³¹

Горький в своих письмах (к Амфитеатрову и др.), заметках, касаясь всегда интересовавшей его темы — уездной Руси — и перечисляя разные города, в числе первых всегда называл Арзамас.

Но Окуров, конечно, не фотография Арзамаса. Между Арзамасом и Окуровым много различного. Арзамас после Нижнего Новгорода был самым крупным городом в Нижегородском крае. В начале XX века он насчитывал около 11 тысяч жителей, в нем было 25 церквей, 3 монастыря, около 20 заводов. В Оку-

³⁰ Сын — Михаил Федорович Владимирский, известный деятель Коммунистической партии Советского Союза.

³¹ Подробно о теме Арзамас—Окуров см. мою статью «Город Арзамас и городок Окуров М. Горького» («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. А. И. Герцена. Кафедра русской литературы», т. 67. Л., 1948).

рове же было около 7 тысяч жителей, 2 церкви, 1 монастырь, 2 завода. В Окурове полностью отсутствовало наиболее развитое в Арзамасе кожевенное дело. Совершенно не упоминается в Окурове виднейшая статья в экономической жизни Арзамаса — торговля хлебом. Отсутствует в Окурове и самый развитый в Арзамасе сапожный промысел. Вообще в экономическом, да, пожалуй, и в культурном отношении, Арзамас стоял значительно выше Окурова.

В Окуров от Арзамаса перешло главным образом то, что было характерным и для сотен других уездных русских городков. Ведь Окуровыми Горький считал и южнорусские города; к Окурову он относил даже губернские, такие, как Симбирск, Пенза, Рязань, Калуга и др. (29, 174).

Типичным для многих русских городков был окуровский ландшафт. На такой же холмистой равнине расположено большинство городов центральной части Европейской России. Обычным было для большинства уездных городов деление на собственно город и слободы, причем город, где обитали привилегированные слои общества, располагался на высоком месте. Заречье, Поречье — эти названия мест, где селился ремесленный люд, мелкое мещанство, были весьма распространенными в уездных городах. Уездные города были соединены между собой и губернским городом большой дорогой — трактом, по обеим сторонам которого красовались вековые березы. Из Окурова в губернию ведет именно такая дорога. Еще более общим для сотен бывших уездных городов надо признать окуровский быт, убогую духовную жизнь окуровцев.

В климате, этнографии Окурова больше всего сходного с городами среднерусской полосы и прежде всего с Нижегородским краем, который Горький превосходно знал. Но он хорошо знал жизнь и многих русских городов других губерний: жил в Казани, Самаре, Твери, Смоленске; помимо Арзамаса, Горький бывал и жил в Борисоглебске, Васильсурске, Торжке и других уездных городах. З. М. Карасик сообщает, что, как свидетельствует одна заметка М. Горького, он, прежде чем приступить к работе над повестью «Городок Окуров», подсчитал количество известных ему уездных городов. Таковых оказалось 47, среди них Горький назвал Арзамас, Васильсурск, Борисоглебск.³²

В итоге Горький показал в образе Окурова и конкретный город, который находится где-то в пределах средней полосы Европейской России (можно даже без особых натяжек сказать,

³² З. М. Карасик. Творческая история произведений окуровского цикла А. М. Горького, стр. 5.

что в Нижегородском крае), и типичный российский город, символизирующий общественно-политический строй и быт прежней России, находившейся во власти самодержавия и капитализма.

В картинах жизни Окурова, в образах его обитателей Горький обобщил свои поистине энциклопедические знания уездной Руси, русского мещанства, в среде которого протекали его детство и отрочество. Первой попыткой Горького широко осветить жизнь мещанского сословия можно считать его повесть «Горемыка Павел» (1894), в картинах быта, в судьбе главного героя которой многое уже предшествует книге «Жизнь Матвея Кожемякина».

Неизгладимые впечатления Горького от Казани 80-х и Самары 90-х годов также нашли свое отражение в повестях об Окурове. Своего рода заготовками материалов для Окурова можно считать печатавшиеся в «Самарской газете» (1895—1896) фельетоны Горького «Между прочим», в которых так богато были представлены быт и нравы обывателей Самары — мещан, купцов, интеллигенции. От невежества так называемой образованной публики Самары, как ее показывает в фельетонах Горький, веет махровой окурովщиной. Развлечения самарских домохозяев, купцов весьма похожи на забавы окурковских торговцев в «Жизни Матвея Кожемякина». Многие страницы первой части этой книги насыщены материалами из фельетонов «Между прочим», равно как в образе Вавилы Бурмистрова — главного героя «Городка Окурова» — отразилось многое из зарисовок самарских «горчишников» (попросту хулиганов).

Но, конечно, и колоритная фигура Вавилы, этого окурковского Васьки Буслаева, и другие образы повести выросли из обобщения Горьким более широкого, можно сказать, богатейшего материала русской жизни.

В детстве, юности и в последующие годы перед пытливым взором Горького прошли многочисленные его соотечественники, тем или иным привлёкшие внимание писателя, черты которых вошли так или иначе в образы обитателей городка Окурова. Немало, например, встретил Горький на своем пути реальных Вавил Бурмистровых — русских «озорников», людей, условиями русской государственности и общественного быта выбитых из колеи. «Все это, — по словам Горького, — были ребята, мещанский индивидуализм которых, укрепленный „мордобоем“ и порками, принимал характер крайне свирепый» (25, 354).

Одним из таких прототипов Вавилы можно считать хорошо знакомого Горькому Демку Майорова, жителя Печерской слободы Нижнего Новгорода.

«В 1893 г. в Печерской слободе Нижнего-Новгорода буйствовал Демка Майоров, — вспоминал Горький в статье «Беседы о ремесле», — и его злое, циническое и остроумное хулиганство возбуждало страх женщин и почтительную зависть слободской молодежи. Это был еще здоровый и даже красивый человек лет 30, рыжебородый, кудрявый, небольшого роста, но очень стройный и сильный» (25, 354). Вавило похож на Демку и своей внешностью, и своими похождениями. Он тоже был красивый мужчина лет 30, кудрявый, рыжеватый («волосы на голове у него рыжеватые, кудрявые», «из-под рыжих пушистых усов красиво смотрят полные малиновые губы»), стройный, сильный («крепкое, стройное и гибкое тело его...») и такой же слободской озорник. «Таких, как Демка Майоров, я встречал десятками, — отмечал Горький, — но, разумеется, их надобно считать тысячами, — тюрьмы населялись по преимуществу „блудными детьми“ мелкого мещанства. Яркий индивидуализм этих людей, вбитый в плоть и кровь „от руки“ отцов, оправдан всей обстановкой жизни мещанства, всем бытом мелких грызунов. Я вполне уверен, что в лице этой молодежи бессмысленно попадали силы социально ценные» (25, 355).

Полностью также надо отнести к Демке и Вавиле и такое замечание Горького о складе их характера: «Наиболее даровитые из них проявляли особенно неукротимое и даже болезненное стремление к деспотизму, к циническому издевательствам над слабыми» (25, 354).

В образах Тиунова и Симы Девушкина нашли отражение черты русских самоучек, талантливых самородков, которыми издревле была богата русская земля. А к тому времени (начало 90-х годов), когда молодой А. Пешков отправился в большое путешествие по Руси, каждый уезд мог хвалиться ими. В этом особенно убеждают богатые материалы Архива А. И. Яцимирского, хранящегося в Институте русской литературы Академии наук СССР.³³

4

Отметим некоторые примечательные факты из истории текста повестей «Городок Окуров» и «Жизнь Матвея Кожемякина».

В третьем томе «Архива А. М. Горького» (стр. 70—74) опубликован горьковский автограф, имеющий непосредственное отношение к произведениям об Окурове.

³³ О Тиунове и Симе Девушкине см. в моей статье «Из русских характеров в творчестве М. Горького» («Ученые записки Ленинградского государственного педагогического института им. Л. И. Герцена. Кафедра русской литературы», т. 58, Л., 1947).

В *Отрывке*, так мы будем называть этот автограф, говорится о каком-то значительном событии, взволновавшем и напугавшем именитых людей Окурова. Чиновники и купцы собрались вечером в клубе. «Все спрашивали, догадывались, кого-то осуждали, большинство относилось к событию с ленивой насмешкой, некоторые, чувствуя смутную тревогу — храбрились, кричали что-то утешительное, но видимо никто не верил им, да и сами они не верили себе» (70—71). Вскоре явился помощник исправника Немцев и с таинственным видом вполголоса сказал воинскому начальнику Покивайко: «Карл Игнатьевич, прошу вас не медля пожаловать» (74). Затем Немцев начал что-то шептать собравшимся, и люди стали один за другим покидать клуб. Безусловно событием, столь потревожившим чиновную и богатую окурговскую публику, была всероссийская забастовка.

В «Жизни Матвея Кожемякина» местом, соответствующим этому *Отрывку*, может быть раздел книги, начинающийся словами: «С бесплодных лысых холмов плыл на город серый вечер» (9, 588). В этом разделе описывается собрание горожан в трактире «Лиссабон», стихийно возникший в нем митинг. Но есть все основания считать этот *Отрывок* частью первоначального текста повести «Городок Окуров», исключенной Горьким перед первой публикацией повести в берлинском издании Ладыжникова и в сборниках «Знание». В «Городке Окурове» *Отрывку* соответствует раздел, изображающий начало окурговской «смуты», когда прекратилась почтовая и телеграфная связь, обыватели высыпали на площадь, обсуждали создавшееся положение, почти никто не напился пьяным. Городовой Капендюхин, растревоженный назойливыми окуровцами, послал помощнику исправника Немцеву записку, в которой намекал на волнения. Вскоре по улицам стал разъезжать полицейский надзиратель Хипа Виппальский в сопровождении двух солдат и двух стражников. Наступил тревожный вечер. Часть обывателей собралась в трактире «Лиссабон», другие — в трактирах базара, а чиновники с купцами — как это видно из *Отрывка*, собрались в клубе. В «Лиссабоне» шло обсуждение создавшегося положения; в клубе — тоже. Вот это-то собрание в клубе и описано в *Отрывке*. Следовательно, в повести «Городок Окуров» законное место *Отрывку* после слов: «С поля налетал холодный зетер, принося мелкую пыль отдаленного дождя. В окнах домов уже вспыхивали желтые огни. По времени надо бы к вечерне звонить, а колокола не слышно, город облегла жуткая тишина, только ветер вздыхал и свистел, летая над крышами домов, молча прижавшихся к сырой и грязной земле» (9, 75).

По пагинации *Отрывок* вполне соответствует этому месту в «Городке Окурове». Автограф представляет собой двойной, т. е. четырехсторонний лист, он обозначен порядковым номером 25, иначе это — страницы 97, 98, 99, 100, что как раз и совпадает с концом четвертого печатного листа повести «Городок Окуров», именно с тем местом, где говорится о тревожном состоянии в городе и о предпринимаемых городскими властями мерах.

В *Отрывке* действуют герои, которые в «Жизни Матвея Кожемякина» или совсем отсутствуют (Кубарев, Шишмарев) или только упоминаются (Покивайко, Немцев и др.), тогда как в повести «Городок Окуров» им отведено значительное место.

Есть в *Отрывке* одно лицо — молодая вдова Марья Панкратовна, которой нет ни в «Городке Окурове», ни в «Жизни Матвея Кожемякина». Вероятно, в первоначальных набросках повести этот образ был. Некоторые сентенции вдовы об уездной России остались в тексте повести.

«Живешь где-то в лесах, в болотах, на краю земли и вдруг однажды почувствуешь себя так одиноко, беспомощно», — говорит Марья Панкратовна (74). «Остался среди лесов и болот маленький городок, и все люди в нем почувствовали себя забытыми. Создавалось настроение нервное, подозрительное и тоскливое», — читаем в «Городке Окурове» (9, 76).

Сухобаев в *Отрывке* — седой, худенький старичок, именно таким он нарисован и в «Городке Окурове». В «Жизни Матвея Кожемякина», в конце книги, где описываются события 1905 года, Сухобаев в расцвете своих сил.

Особенно убеждает нас в правильности нашего предположения образ Матвея Кожемякина. В книге «Жизнь Матвея Кожемякина» Матвей все время выступает с исповедью своего сердца, с самоанализом, что накладывает соответствующий отпечаток на лица и события, изображаемые в повести. В анализируемом нами автографе о Матвее говорится от третьего лица, т. е. выдерживается принцип повествования, характерный для «Городка Окурова». Приведенная в *Отрывке* экспозиция образа Матвея особенно убедительно говорит о том, что этот текст должен быть отнесен именно к повести «Городок Окуров». В книге «Жизнь Матвея Кожемякина» такое представление героя читателю было излишним, ибо в хронике ко времени событий 1905 года образ Матвея был уже всесторонне раскрыт — ведь хроника начинается с детства Матвея. В повести «Городок Окуров» такое знакомство читателя с Кожемякиным было вполне уместным, ибо до этого момента в повести было сделано о Кожемякине всего лишь два весьма кратких, беглых замечания, например:

«Вы бы послушали, что в городе канатчик Кожемякин говорит про них» (про немцев, — С. К.).

В *Отрывке* уточнено сочинительство Матвея, его занятия историей своего города, а также ярче оттенена оппозиционность Матвея, его «тихий бунт» против «окуровщины».

Все четыре страницы этого листа перечеркнуты крест-накрест. На первой странице с правой стороны ее, вдоль, рукой Горького написано красным карандашом: «Весь лист не надобно». Такая помета ясно говорит об исключении текста из подготовленного к публикации произведения.

Содержание *Отрывка*, тон его несколько противоречили контексту повести «Городок Окуров», в которой говорилось о том, как реагировали окуровцы на революционные события 1905 года. Таинственное сообщение Немцева, видимо, о чем-то важном, растерянность, тревога, испуг в среде именитых окуровцев — все это готовило читателя к каким-то серьезным событиям в Окурове, весьма неприятным для чиновной и зажиточной публики. Такими событиями могли быть волнения в окуровских низах. Но, как свидетельствует дальнейший текст повести, ничего такого важного, угрожающего богатым в Окурове не произошло. Исключение *Отрывка* сделало повествование более цельным.

После первоначальной публикации повестей «Городок Окуров» и «Матвей Кожемякин» Горький редактировал их еще два раза: в 1914—1915 годах для издания в «Жизни и знании» и в 1923 году для издательства «Книга» (Берлин). В «жизнь-знаниевской» редакции Горький ограничился стилистической правкой текста обеих повестей. В 1923 году он подверг язык «Городка Окурова» более тщательной по сравнению с редакцией 1914—1915 годов шлифовке. Внес в повесть эпиграф из Достоевского: «...уездная, звериная глушь». Книга «Матвей Кожемякин» получила название «Жизнь Матвея Кожемякина». В книге, помимо придирчивого стилистического редактирования, Горький произвел значительные сокращения текста, имевшие чаще всего принципиальный характер.

Из книги «Жизнь Матвея Кожемякина» Горький в 1923 году выбросил большие куски текста, в которых повторялись те или иные мотивы повести, такие, как, например, мотив скорбной любви Матвея к людям своего городка. Иногда при этом он жертвовал оригинальными поэтическими картинками и образами. Так, например, Горький исключил одно место, в котором было такое описание: «За тринадцать лет березы хорошо выросли, обнялись тонкими сучьями и, точно молодые девушки, стояли над холмами белым хороводом. Сосна поднялась высоко, пышно

оделась густой зеленой бахромой и осыпала могилы золотистой хвоей». Эта картинка была включена в повествование о том, как Матвей посетил дорогие ему могилки Пушкиря и Палаги. Но о посещении кладбища и о лирических чувствах Матвея говорилось уже в повести. Вот почему, как я полагаю, Горький исключил весь этот эпизод.

Горький устранял всякого рода внутреннюю противоречивость, неотчетливость, часто незаметные для «невооруженного» глаза. Например, им был исключен интересный разговор Мансуровой с Матвеем, состоявшийся перед самым отъездом Евгении Петровны из Окурова. Мансурова несомненно говорила о Марке Васильевиче, революционере, который является центральным образом 3-ей части книги. Беседуя с Матвеем, Мансурова называла Марка своим приятелем, говорила, что он, вероятно, придет в Окуров, и высказывала пожелание, чтобы он поселился у Матвея. Но, как выясняется дальше, Марк Васильевич не считал Мансурову (она же Сысоева) в числе своих друзей и единомышленников, отзывался о ней отрицательно, в сущности говоря, как о ренегате. Ведь Мансурова отказалась от программы революционных народников и встала на платформу политики «малых дел». Марк же был верным сторонником идеалов революционной демократии. К тому же в характеристике Марка, какую давала ему Мансурова, были черты, явно чуждые образу этого превосходного человека: «нелюбимый никем. . . очень неряшливый. . .» Таким образом, эта сценка вносила неотчетливость в характеристику Мансуровой и Марка, и Горький исключил это место.

Еще более принципиальный характер имели сокращения, в результате которых становилась более строго выдержанной основная идейная тенденция главы и даже части книги. Например, из 4-й, последней, части Горький выбросил несколько больших кусков текста, в которых преимущественно шла речь о Ревякиной и Петре Посулове. Эти сокращения объясняются вероятнее всего тем, что история жизни Марии Ревякиной, этой незаурядной женщины, сильно разрослась и стала заслонять главное в последней части книги: пробуждение к новой, революционной, жизни некоторой части окуровской молодежи во главе с Любой Матушкиной. Образ же Ревякиной и помимо исключенных мест достаточно художественно определился в своих основных чертах.

Но наиболее важным в редактировании книги надо считать то, что Горький через устранение некоторых весьма принципиальных и художественно зрелых мест совершенствовал идейно-философскую программу книги в соответствии

с задачами революционно-творческой деятельности рабочего класса и его партии. Остановимся подробно на одном примере.

В 1923 году Горький исключил из «Жизни Матвея Кожемякина» одну, программного характера, беседу Марка Васильевича. По определению Матвея, записавшего эту беседу, основной темой ее была история народа и причина упадка русского духа. Рассказ Марка содержал краткое изложение и оценку исторических судеб русского народа от глубокой древности и кончая временем окончательного закрепощения его. Это — история страданий народа от княжеских междоусобий, татарского ига, боярского гнета.

Записавший эту беседу Матвей Кожемякин пришел к весьма пессимистическому выводу: «... в слова эти, как зеркало в раме, включено все, что я знаю, что видел, и вся ненужная жизнь моя — плач и стон безрадостной души, чуждой веры и лишенной надежды». Рассказ Марка приводил к горьким суждениям и других его слушателей. Татарин Шакир, горячо любивший русский народ, понимавший великие страдания его, тем не менее так заключал, выслушав Марка: «Ах, бачка, верные слова! Никого народ не любит: землю не любит, сам себя не любит и бога тоже. Дерется — жены бьет, дети бьет, скоты бьет, друга бьет, сам себя — бьет».

Такие суждения Марка, Шакира и других героев о русском народе шли от глубокой и сердечной любви к нему, замученному, истерзанному, доведенному палачеством князей, бояр, дворян, чиновников, купцов до отчаяния.

В рассказы, в суждения Марка, особенно в его философию русской истории включено было Горьким немало своих мыслей, дум, которые владели писателем в 1908—1910 годы. Но отождествлять взгляды Марка и Горького, конечно, нельзя. Мысли, выраженные в суждениях Марка, прежде всего это — мысли Марка, человека с таким ярким индивидуальным характером и вместе с тем с такими типическими чертами русского революционера-демократа. К тому же рассказы Марка мы получаем в передаче Матвея Кожемякина, который, конечно, не мог в точности их записать, не мог иной раз не внести и кое-чего от себя. «Может, я не все так записал, как оно было сказано, — признавался Матвей, записывая беседу с Марком, — но — ничего, переспрошу и поправлю».

Тем не менее горькие речи Марка об историческом прошлом русского народа, скорбь за него, мучительные думы о его будущем отражали думы, обуревавшие в те годы Горького, думы о родине, о народной массе, думы тревожные, порожден-

ные лихолетьем — реакцией. Выстоит ли народ, выдержит ли новую напасть? Этот вопрос очень волновал Горького в ту пору.

Марк, великолепно знавший историю страданий русского народа, но также превосходно понимавший народную душу, видевший его духовную мощь, приходил к оптимистическому выводу: народ выстоит, победит, завоюет свободу. Конечно, еще более этот исторический оптимизм был свойствен Горькому. Но с этим конечным оптимистическим заключением Марка и Горького о будущем русского народа вступал в сильное противоречие упомянутый выше скорбный рассказ о прошлом нашего народа. Ведь Марк, обобщая свои суждения, приходил к такому, можно сказать, пессимистическому итогу: «...отчаялся народ в самом себе... Опустил народ голову и махнул на все рукою, потеряв все надежды свои, покорно отдаваясь в крепость боярам и судьбе на игру, а кто еще имел характер, те в монахи да в разбой побрели». Отчаяние породило веру в судьбу, лишило народ дееспособности. «Изверился народ, — говорил Марк, — духовно ослеп и лишен ясных желаний. На авось живет...»

Такое противоречие в книге Горького еще могло иметь место в 1910-е годы, когда подобного рода противоречия испытывал сам писатель. Эти в известной мере верные суждения Горького о некоторых «родимых пятнах», явившихся следствием векового рабства, были высказаны в слишком категоричной и обобщенной форме, а потому в принципе своем были неправильными. Необоснованность таких обобщений особенно стала очевидной после Великой Октябрьской социалистической революции. Ранее закабаленный, порабощенный, замордованный, русский народ сбросил власть царя, помещиков, капиталистов и героически начал строить социалистическое государство. И Горький, редактируя «Матвея Кожемякина» в 1923 году (в последний раз), выбросил весь кусок текста, содержащий спорные и, больше того, неверные в конечном итоге мысли.

Данный факт из творческой истории текста книги «Жизнь Матвея Кожемякина» — яркое свидетельство того, как советская действительность вносила в произведения писателя важные коррективы.

Творческая работа Горького над повестями «Городок Окуров» и «Жизнь Матвея Кожемякина» — один из многих примеров идейно-художественной взыскательности великого писателя, рассматривавшего свои произведения как средство активного вмешательства в жизнь, активной помощи народным массам в их борьбе за свое освобождение от политического, экономического и духовного гнета.

История с окуровским циклом — одно из убедительных доказательств того, что Горький свои творческие замыслы ставил в связь с задачами революционной борьбы рабочего класса и его партии; творческая работа Горького показывает, как под воздействием революционной действительности писатель вносил в свои тексты существенные поправки, стремясь всегда к одной цели — сделать произведения наиболее действенным в социальных боях рабочего народа против его заклятых врагов.





Н. Т. ПАНЧЕНКО

«БАНЯ» В. МАЯКОВСКОГО

(Творческая история, средства комического)

Маяковский — выдающийся мастер советской сатиры. Многолетняя практика сотрудничества в Росте, в газетах и журналах помогла Маяковскому в совершенстве изучить и освоить специфику сатиры.

С особой силой талант Маяковского-сатирика проявился в его драматических произведениях. Вершиной сатирической драматургии Маяковского является «Баня», названная им «драмой с цирком и фейерверком». Анализу некоторых сторон мастерства автора «Бани» и посвящена настоящая статья.

1

«Баня» резко выделяется среди других сатирических произведений конца 20-х годов заключенной в ней силой обличения отрицательных явлений действительности. К сожалению, осуществленные еще при жизни Маяковского постановки «Бани» не раскрыли идейного богатства и художественных достоинств этой сатирической комедии.

Недооценивала значение пьесы и критика тех лет, не заметившая, что «Баня» — явление не только литературное, но и политическое. Исключение составляла заметка о пьесах Маяковского, появившаяся в вечернем выпуске «Красной газеты» от 19 апреля 1930 года. «Бичуя бюрократов и мещан, — говорится в заметке, — выступая против обывательщины, негодуя на глупость и косность ее, направляя свою сатиру на старые художественные вкусы, на грубость старого быта, Маяковский неизменно рвался к новому строю жизни и приоткрывал его в утопических, но радостных, бодрых и светлых картинах социалистического строя».

Пропагандистами драматургического наследия Маяковского выступили исследователи его творчества А. Февральский и Б. Ростоцкий. А. Февральский является автором книги «Маяковский-драматург» («Искусство», М.—Л., 1940), статьи о пьесе «Баня» (в кн.: «Владимир Маяковский», Сборник I, Изд. Академии наук СССР, М.—Л., 1940) и автором ряда рецензий на постановку этой пьесы. Б. Ростоцкому принадлежит исследование «Маяковский и театр» («Искусство», М., 1952) и ряд статей о Маяковском-драматурге.

Неуспех «Бани» («Клоп» был хорошо принят зрителем) породил неверный взгляд на драматургию Маяковского, как на несценическую. Только в последние годы заметно оживился интерес к сатирической драматургии Маяковского. В 1951 году были осуществлены радио-постановки «Клопа» и «Бани» (постановщик радиокомпозиции Рубен Симонов), в 1953 году ставят «Баню» Псковский драматический театр им. А. С. Пушкина и Московский государственный театр сатиры. Была поставлена «Баня» и рядом самодеятельных коллективов. В Ленинграде постановка «Бани» была осуществлена коллективом Дома культуры им. Каприанова.

Большим событием в театральной жизни страны явилась постановка «Бани» Московским театром сатиры (режиссеры Н. Петров, В. Плучек и С. Юткевич). Театр сумел раскрыть глубокое идейное содержание пьесы, сумел донести до зрителя ее художественные особенности. Сатирическая комедия Маяковского «Баня», по существу, только теперь начинает свою сценическую жизнь.

На сцене живые портреты, как
в раме, —

ханжа,
подхалим,
краснобай,
ротозей...

И зритель,
смеясь,
аплодирует драме,
которую чуть ли не сдали в музей, —

писали В. Масс и М. Червинский к постановке «Бани» Московским театром сатиры.

Жизненность и актуальность этой комедии для нашего времени обусловлена ее высокой идейностью, жизнеутверждением, верным изображением эпохи, выдающимися художественными достоинствами.

Тема «Бани» определилась как итог многолетней борьбы с бюрократизмом. Маяковский обрушивает «сатиру-палку» на

В декабре 1920 года Маяковский, приветствуя 8-й съезд советов, создает ряд плакатов для «Окон Роста», среди которых есть «Окно» о бюрократизме (№ 660), где объясняется, «Отчего бюрократы? Откуда?» и как с ними бороться (4, 175—176). В то же время Маяковский завершает работу над 2-й редакцией «Мистерии-Буфф» и еще раз пользуется случаем, чтобы осудить канцеляршину и формализм со сцены. На эту же тему написаны им стихотворения «О дряни» (1921), «Прозаседавшиеся» и «Бюрократида» (1922). Борьба с бюрократизмом в советском аппарате является темой многих стихотворений и фельетонов Маяковского последующих лет, таких, например, как «Фабрика бюрократов», «Искусственные люди» (1926), «Бумажные ужасы», «Общее руководство для начинающих подхалим», «Товарищ Иванов» (1927), «Служака», «Размышления у парадного подъезда», «Помпадур», «Столп» (1928), «Разговор с товарищем Лениным», «Мрачное о юмористах», «Вонзай самокритику» (1929) и др.

Этой же теме посвящен киносценарий «Товарищ Копытко, или Долой жир» (1927). Цель сценария, по словам Маяковского, — психологическая мобилизация советских людей на укрепление обороноспособности СССР. Основной мишенью Маяковский выбрал фигуру бюрократа, как весьма опасную помеху в укреплении страны. «Баней» увенчивается в творчестве Маяковского разработка этой темы.

Пристальное и длительное внимание Маяковского и других писателей к этому вопросу не случайно.

Октябрьская революция, разрушив старую полицейско-бюрократическую машину, создала подлинно народные органы государственного управления, подорвав тем самым корни бюрократизма. Но остались причины, способствовавшие бюрократизму. «Бюрократия, — говорил В. И. Ленин на VIII съезде РКП(б), — побеждена. Эксплуататоры устранены. Но культурный уровень не поднят, и поэтому бюрократы занимают старые места».² Бюрократы противопоставляли государственный аппарат трудящимся массам, сопротивлялись проведению в жизнь политики партии и советского государства.

Основное средство борьбы с бюрократизмом партия видела в вовлечении широких масс в советскую работу и налаживании строгого контроля снизу за выполнением законов и распоряжений советской власти.

Ленин писал, требуя наладить контроль за исполнением решений в аппарате СНК и СТО: «Нас затягивает поганое

² В. И. Ленин. Сочинения, т. 29, стр. 162.

бюрократическое болото в писание бумажек, говорение о декретах, писание декретов, и в этом бумажном море тонет живая работа».³ Ленин требует бороться с бюрократизмом открыто, привлекая к этому делу коммунистов и беспартийных. Он считает необходимым «добиться ошельмования виновных и в прессе и строгим наказанием»,⁴ «организовать борьбу с волокитой деловито, по всем правилам военного искусства».⁵

Понятно удовлетворение Ленина, когда он прочитал известное стихотворение Маяковского «Прозаседавшиеся».

Высокая оценка Лениным этого стихотворения, ленинский призыв «трезво и безбоязненно» вскрывать недостатки в нашей жизни придали Маяковскому новые силы в непримиримой борьбе с отрицательными явлениями в нашей действительности.

Маяковский требует беспощадной борьбы с бюрократизмом:

Каждого бюрократа
выпарь
и прочить —
и веник рабочего
и
художества кисть.
(II, 400)

Борьбу с бюрократизмом Маяковский рассматривал как «продолжение дела Октября» (10, 12): ведь «бюрократическое воинство» прочно окопалось в «хозяйственных блиндажах» («Арсенал ленинцев» — 9, 117).

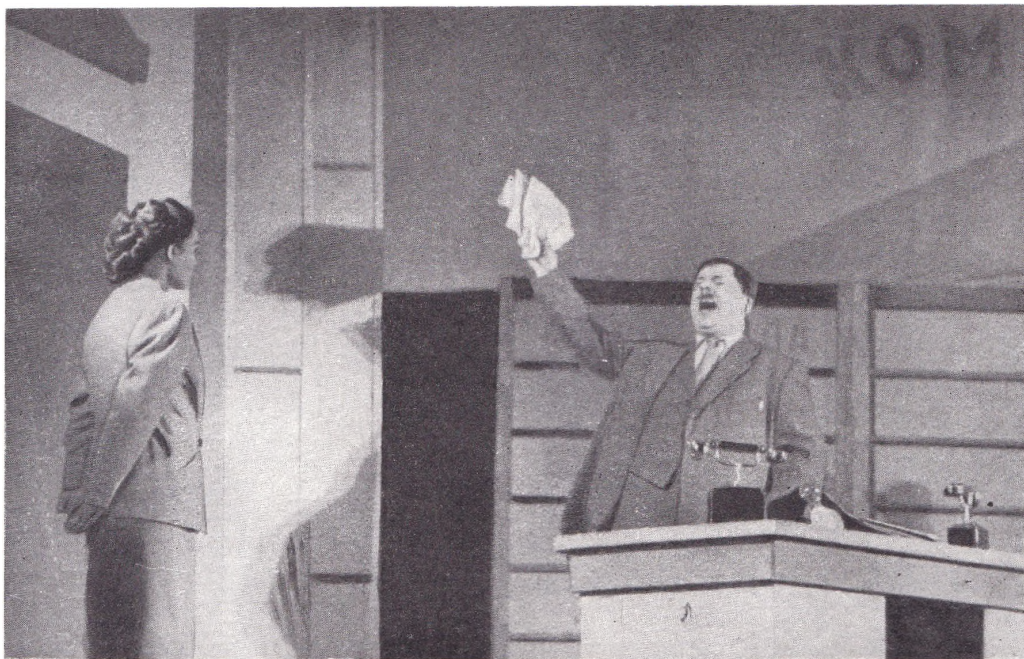
В 1929 году проходила чистка партии и советского аппарата. Сам Маяковский подчеркивал связь своей творческой работы с мероприятиями партии и правительства: «Товарищи говорят, что здесь (в пьесе «Баня», — Н. П.) не указано, как бороться с бюрократизмом. Но ведь это указывают партия и советская власть: железной метлой чистки — чистки партии и советского аппарата — выметая из наших рядов всех, кто забюрократился, замощеничился и т. д. ... Моя вещь — один из железных прутьев в той самой железной метле, которой мы выметаем этот мусор» (11, 509).

Опасность и вред бюрократизма для советского государства Маяковский раскрывает в столкновении бюрократов с передовыми людьми советского общества, борющимися за высокие темпы индустриализации, овладевающими передовыми методами труда.

³ В. И. Ленин, Сочинения, т. 35, стр. 459.

⁴ Там же, стр. 444.

⁵ Там же, стр. 458.



Спектакль Московского театра сатиры. Сцена из 5-го действия пьесы В. В. Маяковского «Баня» (1954).

Новое отношение к труду проявилось в конце 20-х годов в массовом движении изобретателей и рационализаторов. В сентябре 1928 года в Москве была проведена конференция изобретателей. Для популяризации изобретений и обмена опытом организуется журнал «Изобретатель». В 1929 году при ВЦСПС создается Оргбюро общества изобретателей. Но развитие изобретательства тормозилось вредителями и бюрократами-рутинерами.

Призыв партии двигать вперед технику, растить свои кадры специалистов находит горячий отклик в произведениях Маяковского. Поэт указывает на остроту этого вопроса:

На самом важном,
видном месте
должен
стоять
изобретатель.
(9, 265)

Борьбу за подготовку квалифицированных кадров из среды трудящихся Маяковский рассматривал как продолжение классовой борьбы:

Пошла
борьба
и в знании
класс
на класс.
Дострой
коммуны здание
смекалкой
масс.
(10, 93)

Маяковский подчеркивает политическую важность воспитания советской инженерно-технической интеллигенции:

Изобретатели,
бросьте бредни
о беспартийности
изобретений!
Даешь
изобретения,
даешь науку,
вооружающие
пролетарскую руку!
(10, 135—136)

В своей пьесе Маяковский ставил себе целью, с одной стороны, показать новое отношение к труду, тягу рабочих к знаниям, с другой — разоблачить и осмеять рутинеров и бюро-

директор треста «Елки-Палки» Копытко — главный персонаж сценария «Товарищ Копытко, или Долой жир». Оба они — коммунисты с «заслуженным» стажем. Маяковский одно время хотел, как свидетельствуют об этом черновики пьесы, сделать Победоносикова беспартийным,⁶ но затем отказался от этого намерения.

Бюрократ-коммунист представлял наибольшую опасность. Ленин подчеркивал: «Самый худший у нас внутренний враг — бюрократ, это коммунист, который сидит на ответственном (а затем и на неответственном) советском посту и который пользуется всеобщим уважением, как человек добросовестный... Он не научился бороться с волокитой, он не умеет бороться с ней, он ее прикрывает. От этого врага мы должны очиститься и через всех сознательных рабочих и крестьян мы до него доберемся».⁷

В своей пьесе Маяковский неоднократно подчеркивает, как опасен бюрократ, прикрывающийся званием члена партии. «Он плющит каждого своими заслугами и стажем», — говорят о Победоносикове, который спекулирует авторитетом партии, считает себя вправе выступать от имени трудящихся, не терпит никакой критики своих поступков. Победоносиков и мысли не допускает, чтобы выражение «отрицательный тип» могло быть употреблено по адресу коммуниста. По его мнению, так можно сказать «только про какого-нибудь совсем беспартийного прощелыгу». Даже жену свою Победоносиков предупреждает: «Ты смотри, Поля! Ты не должна запятнать мою честь как члена партии с выдающимся стажем».

Есть все основания говорить о близости образов Копытко и Победоносикова, вплоть до портретного сходства. Однако авторское отношение к этим персонажам разное. В отношении к Копытко преобладает юмор, подчас язвительный, но все-таки юмор. По отношению к Победоносикову — саркастическая насмешка. Отсюда и разные приемы характеристики этих персонажей. Обратимся к примерам.

Начинается рабочий день директора треста «Елки-Палки». У дверей приемной толпа. Осаживая рвущихся посетителей, секретарь объявляет: «Занят. Работает, не покладая рук». В качестве комментария к этому заявлению дается кадр: Копытко

⁶ В одной из машинописных рукописей, содержащей авторскую правку, произведены следующие замены: вместо «сообразно ли это с партэтикой» — «сообразно ли это с служебной этикой»; вместо «члена партии с выдающимся стажем» — «незаменимого, ответственного со всевозможным стажем» и т. д.

⁷ В. И. Ленин, Сочинения, т. 33, стр. 199.

в пижаме рассматривает только что отшлифованные маникюрщицей ногти, «то „покладая“ одну руку на колено, то отдергивая и сдувая пыль» (11, 190—191). Это простой комедийный прием контрастных противопоставлений: на словах одно, на деле — другое. Выражение «работать не покладая рук» Маяковский наполняет конкретным смыслом. На экране эта конкретность подчеркнута зрительно.

Победоносиков же на первый взгляд производит впечатление человека деятельного, очень занятого. Он перелистывает бумаги, «дозванивается по вертушке», мимоходом диктует, тут же в кабинете позирует художнику, одновременно распекая бухгалтера Ночкина за растрату казенных денег. Однако это мнимая занятость. Любое дело Победоносикова если не вредно, то во всяком случае бесполезно.

Победоносиков не просто «человек — системы бюрократ». Заостряя образ, Маяковский представляет в Победоносикове «новатора-администратора», «усовершенствованного» бюрократа. В его учреждении «все на индикаторе, без входящих и исходящих, по новейшей карточной системе». Он — за четкость и слаженность в работе. У него продуманная система прохождения бумаг: «... директивы выполняются, циркуляры проводятся, рационализация налаживается, бумаги годами лежат в полном порядке. Для прошений, жалоб и отношений — конвейер». Но рационализация Победоносикова направлена на заведомо мертвое дело. Это «рационализация» бюрократизма.

По существу, он умерщвляет всякое живое дело, душит инициативу, творческий порыв. Его дерзания ограничиваются сферой канцелярии. Победоносиков весь во власти циркуляров и отношений. «Мечтателей нам не нужно, — говорит он. — Социализм — это учет!». Поля метко охарактеризовала Победоносикова, назвав его «бумажным удавом». В этом определении существа Победоносикова заложен и иронический оттенок. Удав — это страшно, но ведь он — бумажный удав и поэтому больше смешон, чем страшен.

Используя при написании «Бани» материал сценария, Маяковский неуклонно заостряет наиболее типические черты в характере бюрократа, отбрасывая мелкие бытовые детали.

В пьесе получили развитие некоторые ситуации 1-й части сценария.

Вот восхищенный Копытко рассматривает эскиз стильной кабинетной обстановки. «На десятом году революции уже можно обставить кабинет такими уютными вещичками», — заявляет он. Этот эпизод находим и в «Бане», но здесь он расширен и сатирически заострен. Победоносиков тоже рассматривает

эскизы мебели. Причем в этой сценке обнаруживается не только любовь Победоносикова к комфорту, но и, так сказать, философия «приспособленного» человека. Он не просто выбирает стиль одного из трех «Луёв», но вносит смелые «революционные» поправки — «выпрямить у стульев и диванов ножки, убрать золото, покрасить под мореный дуб и разбросать там и сям советский герб на спинках и прочих выдающихся местах» (11, 339).

Любопытна одна незначительная, но весьма существенная деталь. В квартире Копытко на ковре «в гирляндах обойм, ржавых штыков и кинжалов портреты тов. Копытко» (11, 189): портрет молодого и лихого буденновца и портрет солидного и положительного тов. Копытко — «пухленькие ручки уверенно сложены на портфеле» (драматург снова использует здесь прием контрастного противопоставления). Иное дело Победоносиков. «Для полноты истории» он готов увековечить себя, но хочет, чтобы на портрете художник изобразил его не просто за письменным столом, а «ретроспективно, то есть как будто бы на лошади» (11, 339). Победоносикову нужно, чтобы его воспринимали как «боевого» руководителя.

Копытко показан преимущественно со стороны бытовой. На протяжении всего сценария подчеркивается его любовь к удобствам, уюту, комфорту. Продукты за завтраком ему кажутся несвежими, он морщится, капризно отталкивает тарелки. В постели лакомится виноградом, перелистывая иностранный журнал с изображением «выфранченных дам». У товарищей, которые спасают Копытко из плена, он просит «нарзанчику» и... массажистку! И брюзжит Копытко совсем как обыватель: «На десятый год революции можно бы и посвежее» (о совершенно доброкачественных продуктах), «на десятом году революции можно бы и потише» (шоферу при толчке на развороченной мостовой).

Победоносиков же не только говорит о себе как о лице «центрального масштаба», он пытается держаться как «государственный человек».

Получил развитие в пьесе и эпизод посещения руководящим лицом театра. Копытко ограничивается простой оценкой спектакля: «Ничего... годится для отдыха широких рабочих масс» (11, 194). Победоносиков же дает директивные указания, требует показывать только «светлые стороны», «образцы», вроде его учреждения. Рекомендует режиссеру не сгущать краски, чтобы обнажением недостатков не уронить себя перед лицом Европы. «Это даже дискредитирует нас перед Европой», — заявляет он.

В киносценарии пребывание Копытко в театре — лишь эпизод. В «Бане» этот эпизод развернут в целое действие.

В III действии пьесы Маяковский предаёт беспощадному осмеянию приспособленческий театр. Следуя лозунгу «театр не отображающее зеркало, а увеличивающее стекло» (11, 402), Маяковский крупным планом показал пошляков и халтурщиков. Остроумно высмеивает он убожество приемов по скрещиванию устаревших художественных форм с ультрареволюционной фразой, которыми пользовались некоторые театры, подделываясь под современность. Сатирическая пантомима «Труд и капитал актеров напичкал» своим острием направлена на разоблачение этих псевдореволюционных театров, на разоблачение чуждых пролетарскому искусству тенденций, насаждавшихся в драматургии.⁸

III действие «Бани» содержит обобщение взглядов Маяковского на искусство. Маяковский требует искусства действенного, активно вмешивающегося в жизнь, отстаивает право художника на преувеличение, на показ отрицательных сторон действительности крупным планом, чтобы тем успешнее с ними бороться.

На обсуждении «Бани» 23 сентября 1929 года Маяковский говорил о III действии этой пьесы: «...оно для меня очень важно, чтобы показать, что театр не отобразительная вещь, что он врывается в жизнь» (11, 504). Маяковский глубоко понимал, что театр выполнит свою роль в деле воспитания трудящихся только в том случае, если явится активным пропагандистом политики советского государства.

Замысел «Бани» от киносценария к пьесе претерпел значительные изменения; образы и ситуации были резко заострены, гиперболизированы. Различна судьба центральных персонажей. Копытко переживает неприятный сон и во сне получает пару хороших пинков. Проснувшись, он снова становится подтянутым бойцом, сознающим всю ответственность за судьбы родины. Победоносиков — это хлам, которого «летающее время» отбрасывает со своего пути. Автор не допускает мысли о возможном исправлении Победоносикова.

Киносценарий содержит отдельные элементы сатиры, «Баня» же последовательно сатирическая комедия.

⁸ Б. Ростоцкий в своей книге «Маяковский и театр» очень интересно и убедительно раскрывает связь пародируемой «отдохновенной пантомимы» с пролеткультовскими «производственными» спектаклями. Но Маяковский остро критикует и академические театры той поры за преобладание в их репертуаре классических пьес, за элементы формализма, за слабую реакцию на запросы современности.

Персонажи «Бани» резко делятся на отрицательных и положительных с самого начала действия пьесы.

Маяковский стремился «агитировать незамазанно». Эта особенность его сатиры отнюдь не исключает раскрытия характера в действии. Пользуясь приемом преувеличения и заострения образа, Маяковский добивается более углубленного и всестороннего изображения того или иного персонажа в каждой новой картине. Так, центральный сатирический персонаж — Победоносиков — с самого начала показан сложившимся, законченным бюрократом. Но это не значит, что все отрицательное в Победоносикове вытекает из его бюрократизма. Бюрократизм и другие отрицательные черты Победоносикова имеют общий источник — мешанский индивидуализм, собственническую психологию.

Некоторые критики конца 20-х—начала 30-х годов упрекали Маяковского в том, что Победоносиков показан как абстрактный тип бюрократа, и выражали пожелание, чтобы бюрократ был изображен маскирующимся, увертливым, хитрым.⁹ Такой принцип в изображении бюрократа возможен, но тогда пьеса потеряла бы свои художественные особенности как комедия-гротеск.

Стиль работы бюрократа, его пустословие драматург раскрывает средствами речевой характеристики. Еще в стихотворении «Искусственные люди» Маяковский называл бюрократа «аппаратом для рождений некоторых выражений», таких, как «неувязка», «надо согласовать», «в общем и целом» и тому подобных обесмысленных словесных пустышек. Именно из таких убогих, окаменевших штампов состоит речь бюрократа Победоносикова; шаблонные выражения вкраплены в каждую произносимую им фразу. Правда, он пытается приукрасить свою речь, но эти украшения шаблонны, а зачастую безграмотны. Победоносиков призывает учиться не просто у «гениев прошлого», а у «величайших гениев проклятого прошлого»; «его (Льва Толстого, — Н. П.) наследие прошлого блещет нам на грани двух миров» (11, 334). Напыщенно, в бесконечном самоупоении Победоносиков произносит бессмыслицы вроде: «Настоящий текущий момент характеризуется тем, что он момент стоячий». В трагическую для него минуту, оказавшись выброшенным из машины времени, он способен произнести только готовую фразу: «задержать, догнать и перегнать».

⁹ См. отчет об обсуждении «Бани» коллективом фабрики «Буревестник» с участием театральных критиков и автора пьесы («Вечерняя Москва», 1930, 31 марта).

Даже в разговоре с женой Победоносиков не может избавиться от затасканных выражений: «восстановить важный государству организм»; «перед лицом природы, на которую я еду»; «что я вижу в твоём лице? Пережиток прошлого, цепь старого быта!», и др.

Пустозвонной, ультрареволюционной фразой Победоносиков прикрывает рутину, господствующую в его учреждении, и свое собственное невежество. Он не просто «руководит учреждением», а «ведет свое учреждение к социализму по гениальным стопам Карла Маркса». Трамвайный звонок он превращает в «набатный, революционный, призывный», «который колоколом должен гудеть в сердце каждого рабочего и крестьянина».

Победоносиков часто употребляет в своей речи словечко «красный».¹⁰ Новый трамвай, разумеется, «красный трамвай». Ему вторят и другие персонажи пьесы. «Очень, очень нужен свой, красный Эдисон», — говорит Иван Иванович изобретателю Чудакову. Это заявление он делает конечно же «от имени рабочих и крестьян». Секретарь Победоносикова Оптимистенко утверждает, что изобретение Чудакова «не треба широчайшим рабочим и крестьянам». И спектакль бюрократ оценивает от имени трудящихся. Победоносиков заявляет: «Это не для масс, и рабочие и крестьяне этого не поймут» (11, 359).

Маяковский беспощадно разоблачает лживость «революционной» фразеологии бюрократов и их пособников.

Бюрократу присуща претенциозность и самомнение. Не случайно Победоносиков наделен «титаническим самоуважением». Он не заметил, как изменились люди и как безнадежно он отстал, превратившись в ненужный балласт. Оторвавшись от жизни, от народа, Победоносиков стал «искусственным человеком». Мысль у него подменена заготовленной на любой случай фразой.

Приемами комедийного шаржа Маяковский показывает, что громкая фраза в устах бюрократа — пустая бочка: звону много, а содержания никакого.

В пьесе «Баня» и во многих своих стихотворениях Маяковский высмеивает недобросовестных или малокультурных ораторов, с легкостью выступающих по любому вопросу. В речи таких ораторов многие слова и выражения обесмысливались, утрачивали свое реальное значение, то эмоциональное звучание, которое они первоначально имели; тем самым теряли они и свое пропагандистское значение. Речь со штампами и шаблонами не может вызвать у слушателей подъема.

¹⁰ Ср.: в киносценарии Копытко смотрит пьесу под названием «Красный поцелуй».

Разоблачая канцелярское суесловие, Маяковский вместе с тем борется с засорением и коверканием русского языка модными словечками вроде «фордизм», «тейлоризм» и другими ходовыми в обиходе тех лет оборотами, в особенности в сочетании со словом «красный». Говоря о «фордизмах», Маяковский высмеивает увлечение языковыми американизмами.

Маяковский знакомит читателя с Победоносиковым в тот момент, когда он диктует стенографистке приветственную речь по поводу того, что «рельсы Ильича свяжут площадь имени десятилетия советской медицины с бывшим оплотом буржуазии — Сениным рынком». Телефонный звонок отвлек Победоносикова. Забыв, о чем шла речь, Победоносиков начинает рассуждать о творчестве Льва Толстого. Мысль Победоносикова перескакивает с одного предмета на другой без всякой логической последовательности. Комизм его речи усиливается благодаря обилию в ней патетических интонаций. Сам Победоносиков весьма высокого мнения о своих способностях: он собирается написать одну общую руководящую статью, которую можно будет потом разрезать по отдельным вопросам. Слова Победоносиков понимает только в каком-нибудь одном значении. Ему недоступно, например, выражение «за границей человеческого понимания». «Ах, за границей! — говорит он. — Значит, надо с ВОКСом увязать». Слово «пионер» известно Победоносикову в одном значении. Перед отправлением машины в будущее Фосфорическая женщина предупреждает Победоносикова и Мезальянсову об отсутствии удобств: «Машина времени еще не вполне оборудована. Вам, как пионерам этого вида транспорта, придется стоять со всеми». В ответ на это Победоносиков сердито брюзжит: «Причем тут пионеры? Пионерский слет закончен, и попрошу никогда больше не надоедать мне с пионерами. Эта кампания проведена!» (11, 387).

В III действии Победоносиков-зритель протестует против выведенного в спектакле типа бюрократа. Оправдываясь, режиссер подобострастно говорит, что так нужно по ходу действия. «Действия? — недоумевает Победоносиков. — Какие такие действия? Никаких действий у вас быть не может. Ваше дело показывать, а действовать, не беспокойтесь, будут без вас соответствующие партийные и советские органы» (11, 349).

Умственное убожество Победоносикова Маяковский обнажает столкновением в речи персонажа прямого и переносного смысла слов, чем достигает острейшего комического эффекта.

Примитивное, «кукольное» мышление Победоносикова, его ханжество и лицемерие драматург раскрывает и другими приемами, например ироническим снижением патетики, напыщен-

ности его речи. Слова и фразеологические сочетания высокого стиля употребляются Победоносиковым в таком контексте, который обнажает всю их фальшь и комизм. Так, он с угрозой спрашивает Полю, рассказала ли она делегатке 2030 года, как они шли вместе, «плечо к плечу, навстречу солнцу коммунизма», как «боролись со старым бытом».

В минуты раздражения умственное убожество Победоносикова проявляется в перевираании языковых штампов. Когда Ночкин, выведенный из терпения вопиющим невежеством Победоносикова, называет его «набитым портфелем» и «канцелярской клипсой», Победоносиков кричит: «Что?! Издеваться? И над своим непосредственным, ответственным начальством и над посредственной... да нет, что я говорю! над безответственной тенью Маркса...» Захлебнувшись гневом, Победоносиков умолкает. Запас выражений, подходящих к данному случаю, иссяк, теперь Победоносиков способен только на выкрик, такой знакомый в устах самодура: «Не пускать! Задержать!!! Прекращу! Не позволю!!!» (11, 343). Разгневанный Победоносиков весьма напоминает щедринского Органчика, который мог исполнять только две арии: «Не потерплю!» и «Раз-зори!».

В языке Победоносикова содержится большое количество канцеляризов. Победоносиков собирается «жаловаться всем на все действия решительно всех», как только «вступит в бразды». Победоносиков смешивает два выражения: «принять бразды правления» и «вступить на престол». Выражение «принять бразды правления» в современном литературном языке имеет комический оттенок. Но в речи Победоносикова оно неожиданно получает отпечаток торжественности.

Как канцеляризм звучит в языке Победоносикова фразеологическое сочетание «кормило власти»: «Для подобных глупостей я, конечно, от кормила власти отрываться не могу», — говорит Победоносиков (речь идет о бумагах, которыми он занят).

В речи Победоносикова то и дело встречаются такие выражения, как «согласно предписаниям центра», «согласно стажу и общественному положению», «сообразно со скромностью в личной жизни», «вследствие незнакомства с предшествующей перепиской», «компетентные органы», «руководящие директивы», «противозаконные нарушения».

Маяковский высмеивает и осуждает кампанейский стиль работы бюрократов. Так, Победоносиков и к пионерскому слету и к критике относится как к очередной кампании. Он советует режиссеру ввести в пьесу самокритику «этаким символическим образом», потому что «теперь это очень своевременно». Раз, мол, дана директива разворачивать критику и самокритику, надо ес

выполнять... для виду, до тех пор, пока не подоспеет другая кампания.

Обобщая богатый опыт русской литературы, Горький писал: «Искусство ставит своей целью преувеличивать хорошее, чтоб оно стало еще лучше, преувеличивать плохое — враждебное человеку, уродующее его, — чтоб оно возбуждало отвращение, заставляло волю уничтожить постыдные мерзости жизни».¹¹

Подобно великим мастерам русской сатиры, Маяковский обладал важнейшим для сатирика умением вскрывать и разоблачать подчас малозаметные недостатки, обнажать их уродливость, показывать их крупным планом. Яркий сатирический образ бюрократа Победоносикова создан приемами резкого преувеличения и заострения. Маяковский с особой тщательностью подчеркивал непонимание бюрократом сущности завоеваний пролетарской революции, переход его во враждебный трудящимся лагерь, свойственное ему пустословие.

Победоносиков лишен чувства человеческого достоинства. Издевательски высмеянный Ночкиным, он нисколько не оскорбляется и через минуту как ни в чем не бывало важным тоном разговаривает по телефону с неким Александром Петровичем. Такой человек не может не быть лицемером. Он подло лицемерит в разговоре с женой, уверяя ее, что ему некогда «кататься на лодках» и загорать, что он постоянно занят важными делами — обдумывает «текущий момент, а потом... доклад, отчет, резолюция, социализм»; он подло лицемерит, когда в присутствии посланницы будущего говорит Велосипедкину, которого раньше на глаза к себе не допускал: «Пожалуйста! Я ж вам говорил — заходите прямо ко мне!» А по поводу изобретения Чудакова заявляет: «Я, конечно, уже в курсе этого дела, и мною оказано всемерное содействие» (11, 365—366).

Ловкость и изворотливость проявляет Победоносиков в разговоре с Фосфорической женщиной. Неоднократно он пытался прорваться в кабинет, где расположилось «бюро по отбору и переброске в коммунистический век», однако бдительный Оптимистенко твердо стоял на своем: «Не треба вам ее беспокоить». Но вот вслед за группой рабочих из кабинета выходит делегатка будущего. Победоносиков бросается к ней со следующими лицемерными словами: «Здравствуйте, здравствуйте, товарищ. Простите, что я опоздал, но эти дела... Я все-таки к вам заехал на минутку. Я отказывался. Но никто и слушать не хочет. Езжай, говорят, представительство. Ну, раз коллектив просит, — пришлось согласиться» (11, 380).

¹¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, Гослитиздат, М., 1953, стр. 444.

Чтобы поддерживать авторитет безупречного коммуниста и добропорядочного семьянина, особенно ввиду предстоящей чистки, Победоносиков должен маскироваться. Он весьма заботится о своей репутации. Семью Победоносиков использует в качестве ширмы для своих любовных походов. Пожалуй он переменял бы жену, но неловко разводиться, — вот если бы овдоветь. И Победоносиков толкает жену на самоубийство.

Озабоченный одним — как можно выше подняться по «служебной лестнице», Победоносиков не брезгует никакими средствами для достижения этой цели. Он наущничает и сплетничает. Подобно гоголевскому Землянике, он готов оговорить всех, кто ему мешает. Любопытно, что Победоносиков старается повредить Чудакову, Велосипедкину, жене, но не трогает Оптимистенко и Ивана Ивановича. Они еще могут пригодиться! Он охотно — в финале пьесы — идет на примирение с Оптимистенко, намекнув, что тому следует придерживаться «политики дальнего прицела» и не портить отношений с ним, Победоносиковым, который, по-видимому, в будущее попадет в качестве «распространителя».

Победоносиков не только лицемер, но и трус. Человек с нечистой совестью не может не бояться разоблачения. При известии о прибытии «делегата из центра» Победоносиков поспешно сдергивает с головы кепку и роняет чемодан. Победоносиков смертельно боится, как бы Поля «не вынесла сора из избы», как бы не повредила его «ответственному стажу». На какой-то момент Победоносиков от страха теряет под ногами почву. Но осмотревшись и увидев, что остальным не до него, он становится смелее и под конец просто наглеет. Подходя к машине времени, готовой к отправлению в будущее, Победоносиков спрашивает: «Звонка еще не было? — Можно давать. Сразу второй» (11, 387). Двойкина просит он помочь поднести вещи, а Оптимистенко посылает за забытым портфелем и без всякого приглашения держит обязательную речь. «Прошу слово!» — говорит он, и тут же поправляет себя: «Беру слово!» (11, 391).

Обладая самомнением невежды, Победоносиков верит в свою незаменимость, надеется оставить след в истории. «Пускай потом изучают меня по воспоминаниям современников и портретам», — говорит он и охотно позирует Бельведонскому. Победоносиков считает себя вождем; он еще посмотрит, как без него обойдутся: «... пускай попробуют, поплавают без вождя и без ветрил!» (11, 394).

Победоносиков и в жизни, как и в своих служебных делах, больше всего заботится о внешней, показной стороне. Он, на-

пример, не довольствуется простым портретом, а хочет, чтобы его изобразили бравым кавалеристом.

Оказавшись выкинутым из машины времени, из всех сил стараясь сохранить благопристойный вид, Победоносиков эффектно восклицает: «Художник, лови момент, изобрази живого человека в смертельном оскорблении» (11, 392).

Маяковский освещает разные стороны характера Победоносикова, одни из которых проявляются на службе, другие в быту.

Для осмеяния Победоносикова Маяковский использует элементы сценического шаржа. В V действии, в приемной «бюро по отбору и переброске в коммунистический век», Победоносиков ходит, придерживая двумя руками два портфеля. В VI действии везут вагонетку с багажом Победоносикова, где среди кип бумаг охотничьи ружья, портфели (их уже несколько) и четыре собаки. Победоносиков намерен, получив штаты, «перевести канцелярию в общемировой масштаб», затем, расширив штаты, «в междупланетный». На общемировой масштаб рассчитан и багаж Победоносикова. Он везет с собой всю канцелярию: «циркуляры, литеры, копии, тезисы, перекопии, поправки, выписки, справки, карточки, резолюции, отчеты, протоколы и прочие оправдательные документы» (11, 388).

Чтобы уничтожить бюрократа смехом, Маяковский использует иронию, сарказм, гротеск, придумывает ситуации, ставящие Победоносикова в глупое, смешное положение.

Так, Победоносиков одновременно оказывается зригелем и действующим лицом сатирического спектакля. Не желая узнавать себя в сатирическом персонаже, Победоносиков утверждает, что в «жизни так не бывает».

В спектакле Московского театра сатиры (1953) комизм этой сцены еще более усилен. Свою тираду: «сгущено все это, в жизни так не бывает» — Победоносиков произносит, стоя на фоне огромного сатирического плаката, на котором во весь рост в кичливой позе изображен бюрократ. Победоносиков в точности повторяет его позу.

В смешное положение попадает Победоносиков, уличающий бухгалтера Ночкина в растрате казенных денег. Сцена разоблачения Ночкина перерастает в разоблачение непроходимого невежества Победоносикова.

Пожалуй, самым неожиданным и комичным является положение Победоносикова-просителя. Если во II действии Победоносиков важно восседает в своем кабинете, охраняемом от вторжения нежелательных посетителей невозмутимым Оптимистенко, то в V действии Победоносиков — проситель, который

не может попасть в свой кабинет, временно превращенный в «бюро по отбору и переборке в коммунистический век».

А. Февральский в своей книге «Маяковский-драматург» говорит о симметрии в построении I и VI, II и V действий: первые проходят в подвале Чудакова, последние — в кабинете Победоносикова. Но, отметив внешнюю симметрию, А. Февральский не обратил внимания на внутреннюю симметрию в построении II и V действий, симметрию, создавшую самую острую в пьесе комическую ситуацию и позволившую Маяковскому показать спесивого Победоносикова с новой точки зрения.

Во II действии Велосипедкин и Чудаков тщетно пытаются прорваться к «главначпусу» — к Победоносикову. В V действии в роли просителя оказывается сам Победоносиков. Победоносикову приходится сидеть в своей же приемной и дожидаться, когда его пригласят в его же кабинет. Любопытно, что честолобивый «главначпуск» возмущен прежде всего тем, что ему не оказано предпочтения перед другими. «Нет, так протекционизмом надо бороться. Я требую пропустить меня вне очереди!» (11, 367). Комизм ситуации углубляется комизмом реплик Победоносикова, смысловым несоответствием требования «пропустить вне очереди» и заявления о необходимости бороться с «бюрократизмом и протекционизмом».

Заявив делегатке 2030 года, что коллектив просит его представлять в предстоящей поездке, Победоносиков деятельно хлопочет о командировочных и проездных, требует оформить ему «стоletнюю служебную командировку».

«Да не согласовано ваше путешествие», — говорит Оптимистенко и для пушей убедительности добавляет: «с НКПС не увязано». Абсурдность аргументации Оптимистенко очевидна даже для Победоносикова: «Но причем же тут НКПС? Это же головотяпство». «Отказать! Нежизненно!» — отрезает Оптимистенко, чтобы положить конец этому препирательству (11, 372). Он дословно повторяет сказанное накануне Велосипедкину совсем по другому поводу.

Эта сцена дала возможность Маяковскому глубже раскрыть не только характер Победоносикова, но и характер Оптимистенко, показать Оптимистенко как «принципиального» бюрократа, с одинаковым усердием служащего любому начальству.

Лишив на время Победоносикова всех преимуществ, даваемых ему положением «главначпуса», драматург отдал его во власть им же вышколенного секретаря.

Маяковский умело использует неисчерпаемое богатство возможностей смеха. Он глубоко понимал, что осмеивать уродство

во всех его проявлениях, значит воспитывать в людях принципиальность, смелость в критике отрицательных явлений, чувство человеческого достоинства.

Уместно напомнить высказывание Герцена о значении смеха: «Заставить улыбнуться над богом Алисом значит расстричь его из священного сана в простые быки. Снимите рясу с монаха, мундир с гусара, сажу с трубочиста, — и они не будут страшны ни для малых, ни для больших. Смех нивелирует, а этого-то и не хотят люди, боящиеся повиснуть на своем собственном удельном весе».¹²

Классики русской литературы в своих сатирических произведениях неоднократно использовали эту возможность сатиры. Нивелирующее значение смеха хорошо чувствовал и Маяковский. Победоносиков предстает вначале перед зрителем в виде этакого монумента, облеченного полномочиями «главначпуса». Триумфальное восхождение по «служебной и квартирной лестнице» породило в нем титаническое самоуважение. Но отберите у Победоносикова его полномочия, лишите телефонов, выведите его из кабинета в приемную и посадите в длинную очередь просителей — и вы увидите любопытные вещи. Проведя такой эксперимент с Победоносиковым, драматург обнаружил ничтожность «собственного удельного веса» этого чинуши «центрального масштаба».

Выше говорилось, что Маяковский, характеризуя сатирический персонаж, показывает, как одна отрицательная черта порождает другую, обнажает логику развития отрицательных черт до фантастических размеров. Этот прием широко применяли Гоголь и Щедрин.

У классиков учился Маяковский и приему «нарастания» в изображении типических качеств сатирического персонажа. Выступая на диспуте о постановке «Ревизора» театром Мейерхольда, Маяковский отметил как один из существенных недостатков постановки неумело сделанную сцену дачи взяток. По мнению Маяковского, «здесь должно быть нарастание и нарастание, что Хлестаков взял у одного сто, у другого двести, у третьего обеими лапами огребает все, что есть».¹³

Этот прием «нарастания» неоднократно применен Маяковским в «Бане». Вот «речь» Победоносикова по поводу открытия новой трамвайной линии. Перескакивая с предмета на предмет, Победоносиков неожиданно начинает говорить о творчестве Льва

¹² А. И. Герцен, Полное собрание сочинений и писем под ред. М. К. Лемке, т. IX, Пгр., 1919, стр. 119.

¹³ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений под общей редакцией Л. Ю. Брик, т. 10, Гослитиздат, М., 1937, стр. 367.

Толстого. Назвав Толстого «величайшим и незабвенным художником пера» и сравнив его наследие с «большой художественной звездой», Победоносиков в творческом экстазе продолжает низывать, нагромождать сравнения: «как целое созвездие, как самое большое из больших созвездий — Большая Медведица». Далее Лев Толстой из «художника пера» превращается в «медведицу пера»: «Даже Лев Толстой, даже эта великая медведица пера, если бы ей удалось взглянуть на наши достижения в виде вышеупомянутого трамвая, даже она заявила бы перед лицом мирового империализма: „Не могу молчать!“» (11, 335).

С основным сатирическим замыслом «Бани» соотнесено наименование занимаемой Победоносиковым должности — «главначпупс». Пупс — кукла, искусственное создание. Для бумажного царства, каким является «Управление по согласованию», это самая подходящая фигура.

В русской классической литературе широко применялся прием характеристики действующих лиц через их имена. Вспомним такие фамилии, как Скотинин, Простакова в пьесе Фонвизина «Недоросль», Молчалин, Скалозуб, Тугоуховский в «Горе от ума» Грибоедова; Ляпкин-Тяпкин, Уховертов, Держиморда в «Ревизоре» Гоголя; Подхалюзин, Дикой, Кабаниха в пьесах Островского и др.

Внутреннего комизма полна и фамилия «Победоносиков». Взяв за основу громкую фамилию Победоносцева, являвшегося воплощением бюрократической реакции в царской России, Маяковский прибавляет к ней уменьшительный суффикс «-ик». Резко меняется семантика фамилии, получая подчеркнута ироническую окраску. Первая часть фамилии говорит о больших претензиях, вторая — «носиков» — создает комический контраст.

Победоносиков, выброшенный из машины времени, обращается к Мезальянсовой со словами: «Пойдем, я с тобой, твой носик!» «Я уже с носиком, и даже с носом, и даже с очень большим», — возмущается та.

Как средство характеристики используются фамилии и других персонажей пьесы. Так, фамилия «Понт Кич» в буквальном переводе означает «кухня фунтов». И действительно, этот филателист и шпион не брезгает никакими средствами, для того чтобы набить свой кошелек.

Выбор фамилий положительных героев рабочих — Двойкин, Тройкин и Фоскин — на первый взгляд кажется случайным и немотивированным. В действительности же их выбор тщательно продуман. Фамилия третьего рабочего — Фоскин — образована от некрупной игральной карты «фоска» (может обозначать игральную карту от двойки до десятки). Становится понятной

этимология остальных двух фамилий — Двойкин, Тройкин. Маяковский считал необходимым подчеркнуть, что в пьесе выведены рядовые рабочие, «маленькие люди», и тем самым ярче оттенить культурный рост советских людей. «Как? Вы и рабочие, вы и математики?» — спрашивает рабочих Двойкина, Тройкина и Фоскина делегатка 2030 года. «Очень просто! Мы и рабочие, мы и вузовцы», — отвечают те (11, 370).

Правда, вызывает сомнение целесообразность сближения фамилий рабочих с названием игральных карт, тем более, что мало кому известна семантика слова «фоска», но самый принцип отбора имен, исходя из идейного замысла пьесы, оправдан.

Прозрачна этимология фамилий репортера Моментальникова (моментально готов выполнить любые приказания хозяина), машинистки Ундертон (контаминация слов Ундервуд и Ремингтон), секретаря Оптимистенко, неуязвимого в своей беспринципности и бездушии.

Ясна и этимология фамилий «легкого кавалериста» Велосипедкина, неумоимого борца с бюрократизмом, переводчицы ВОКС Мезальянсовой.

Относительно фамилии изобретателя Чудакова Маяковский сказал: «Я выступал на съезде изобретателей, и я знаю, что изобретатель действительно, прежде всего, чудаковатый человек. Я знаю изобретателей как людей, занятых своей идеей, которые надеются, что за них по организационному вопросу вступятся товарищи, и поэтому хотят заниматься своей работой, и часто им бюрократ в такой работе становится поперек дороги» (11, 507).

Думается, что в выборе этой фамилии сказалось подмеченное Маяковским скептическое отношение людей равнодушных, «опустошенных неверием» к рабочим-энтузиастам (ср. «Стихи о Фоме»). Упорство передовых рабочих в достижении намеченной цели, их героический энтузиазм у людей с собственнической психологией вызывали иронически-насмешливое отношение. Неслучайно Афиногенов дает своей пьесе название «Чудак». Волгина называли чудачком люди, живущие и работающие по старинке. Им чужд и непонятен этот молодой парень, зовущий к борьбе за высокие темпы индустриализации. Не случайна и фамилия «Чудаков», данная Маяковским изобретателю.

Один из персонажей, несущий в пьесе значительную нагрузку, не имеет никакой фамилии, что у Маяковского является также средством характеристики, — это Иван Иванович.

Иван Иванович — человек с обширными знакомствами, любит «этаким серьгой повисеть на телефоне», чтобы сообщить какой-нибудь пустяк Павлу Варфоломеевичу, или Николаю Игна-

тьевичу, или Никандру Пирамидоновичу. Если завелась какая-нибудь новостиска, Ивана Ивановича обуревают непреодолимое желание тотчас же поделиться ею, все равно с кем. «Я позвоню... Кому-нибудь позвоню. Прямо душа через край», — захлебывается от восторга Иван Иванович после просмотра пантомимы на тему «Труд и капитал актеров напитал». Со всеми он запанибрата и сам известен как Иван Иванович. Фамилия его, по-видимому, прочно забыта.

В «Бане» выведено три бюрократа: Победоносиков, Оптимистенко, Иван Иванович. Составляя, по словам Маяковского, «общую фигуру бюрократа» (11, 507), они в то же время предельно индивидуализированы. Все трое нарисованы ярко, выпукло. Их нельзя забыть, их невозможно спутать.

Если Победоносиков — символ гипертрофированного самонения и невестства, то Оптимистенко — символ стойкости и окостенелости бюрократических порядков. Невозмутимый Оптимистенко восседает в приемной, охраняя покой «главначпупса». Не торопясь, в безмятежном спокойствии, принимает он посетителей, большинство из которых в «Управление по согласованию» попадает по ошибке. Люди идут сюда, думая, что в этом учреждении им помогут «согласовать» несогласную жизнь супругов, «увязать» бесчинствующего хулигана Пашку Тигролапова и т. д. Простосердечно и убедительно рассказывают они Оптимистенко о своих неприятностях. На просьбу посетителя «согласовать» или «увязать» Оптимистенко добродушно и снисходительно отвечает: «Это можно. Увязать и согласовать — это можно. Каждый вопрос можно и увязать и согласовать. У вас есть отношение?» Разговор с первых же слов сводится к бумажке: с бумагами Оптимистенко чувствует себя куда привычнее, чем с людьми.

Когда же выясняется, что проситель ошибся, думая, что «Управление по согласованию» интересуется живыми людьми, Оптимистенко вразумляет посетителей штампованной фразой: «... не суйтесь вы с мелочами в крупное государственное учреждение» (11, 332).

Делопроизводство у Оптимистенко рационализировано, доведено до «блеска», до «совершенства», «по новейшей карточной системе». Но это система ради системы. Бумажный поток вливается в «Главное управление по согласованию», проходит через руки Оптимистенко, скрепляется подписью Победоносикова и оседает мертвым грузом. Ничто не волнует Оптимистенко. Правда, время от времени приходится ему как-то реагировать на голос жизни. Но откликается он на требования жизни всегда формально. Не волнуют его ни темпы, ни индустриализация, ни

талантливое изобретение Чудакова. Изобретение Чудакова замораживают. Формально к Оптимистенко придраться нельзя: изобретение не входит в перспективный план «Главного управления по согласованию». От себя же бюрократ добавит, что оно «не треба широчайшим рабочим и крестьянам». Ни просьбы, ни угрозы не поколеблют бюрократического оптимизма. По словам Велосипедкина, Оптимистенко — гладкий и полированный, как дачный шар, на зеркальной поверхности которого отражается только начальство. Лоснясь от самодовольства и сытости, Оптимистенко своей массивной фигурой надежно обороняет кабинет Победоносикова от нежелательного вторжения.

Даже энергичный Велосипедкин не сможет прорваться через приемную секретаря в кабинет Победоносикова. Ему удастся только несколько расшевелить Оптимистенко, издевательски назвав его «слепой кишкой». «Попрошу-с не упирать на личность! — ответит этот «государственный» человек. — Личность в истории не играет особой роли. Это вам не царское время» (11, 345).

Для Оптимистенко значение имеет только личность, «стоящая во главе». Меняется начальник — другая личность отражается в зеркале Оптимистенко, а прежняя теряет для него всякий интерес. Но «лицо», которое «поставлено и стоит», Оптимистенко умеет уважить. Он не только уладит малопрстойные делишки начальника, но не поскупится и на дорогой подарок. Якобы от имени коллектива Оптимистенко преподносит Победоносикову часы, узнав, что тот попадет в будущее в качестве начальника, но как только Победоносиков перестает быть «главначпупсом», отбирает подарок обратно. «Мы найдем себе другое лицо, чтобы подносить часы и уважать» (11, 393), — бесцеремонно заявляет этот подхалим.

Образ Оптимистенко оказался исключительно удачным в сценическом отношении. Сама внешность («гладкий, как шар»), такие черты в характере, как самодовольство и невозмутимость, соответствующий характеру язык сделали этого бюрократа ярким сатирическим персонажем. Внешний комизм образа не заслонил сущности выведенного Маяковским типа бюрократа, одинаково равнодушного и к людям и к порученному делу. Критика единодушно отмечала удачу Маяковского. «Образ Оптимистенко можно считать классическим в нашей комедиографии»,¹⁴ — говорит В. Фролов.

В сравнении с Победоносиковым, любящим поговорить. Оптимистенко производит впечатление человека не болтливого.

¹⁴ «Правда», 1954, № 61, 2 марта.

В разговоре с посетителями он обходится несколькими фразами. От «мелких дел» клиентов Оптимистенко отгораживается фразой: «Мы мелочами заниматься не можем. Государство крупными вещами интересуется». Этой же привычной фразой будет Оптимистенко урезонивать и Победоносикова, когда тот придет к нему в качестве просителя.

Одной и той же фразой с незначительными вариациями ответит он и Велосипедкину, предупреждающему о возможной катастрофе, если испытание машины времени не будет организовано надлежащим образом, и Победоносикову, который также пугает возможностью катастрофы на пути в будущее из-за неудачного, по его мнению, подбора людей для переброски в коммунистический век. «Нам нервничать и волноваться неудобно», — этими словами заключает Оптимистенко свой разговор с Велосипедкиным и с Победоносиковым.

Есть у Оптимистенко дежурная фраза для отпора тем, кто назовет его бюрократом. «Какой же может быть бюрократизм перед чистой?» — скажет Оптимистенко. На протяжении всего действия пьесы, при одинаковой или сходной ситуации Оптимистенко разными лицам говорит одно и то же. Довольно большое число реплик Оптимистенко может быть сведено к нескольким штампам, которыми он вполне обходится в своей служебной практике. С чувством меры Маяковский вводит в язык Оптимистенко украинизмы. Всего несколько слов, понятных и для незнающих украинского языка: треба (или не треба), нема, неудобно.

Повторяемость реплик Оптимистенко служит средством характеристики этого персонажа, принадлежащего к породе «искусственных людей».

Также выразительно рисует Маяковский и образ третьего бюрократа, Ивана Ивановича — человека весьма популярного в канцелярских сферах. Мезальянсова не сомневается, что и Чудакову известно, кто такой Иван Иванович. «Мосье Иван Иванович, товарищ Иван Иванович! Вы, конечно, знаете Иван Ивановича?» Иван Иванович является неотъемлемой частью «общей фигуры бюрократа». Победоносиковы и Оптимистенко плодят и насаждают бюрократизм, Иваны Ивановичи славословят их деятельность. Поэтому он везде свой, всюду принят. Как в фокусе, в этом персонаже собраны чужие мысли, которые, к чести Ивана Ивановича, он никогда не выдает за свои.

Литературный прообраз Ивана Ивановича можно найти в стихотворениях Маяковского «Сплетник» и «Товарищ Иванов». Иван Иванович, как и Петр Иванович Сорокин, одержим любовью к телефонным разговорам.

Как и «Товарищ Иванов», Иван Иванович

Напялит

на себя

начальственную маску,

начальственные привычки,

начальственный вид.

Начальство ласковое —

и он

ласков.

Начальство грубое —

и он грубит.

(8. 347—348)

В III действии раскрывается причина успеха людей такого рода, как Иван Иванович.

Недовольный сатирическим спектаклем, Победоносиков требует «переделать, смягчить, оповестизировать» острые места. «Да, да, это неудобно!» — вторит ему Иван Иванович. «Надо показывать и светлые стороны нашей действительности, — говорит Победоносиков. — Взять что-нибудь образцовое, например, наше учреждение, в котором я работаю...» «Да, да, да!.. — радостно подхватывает Иван Иванович. — Вы пойдите в его учреждение... Настоящий уголок социализма. Удивительно интересно!» (11, 348, 349, 350).

Победоносиков настолько привык к тому, что Иван Иванович разделяет любые взгляды и вкусы «авторитетных товарищей», что позволяет себе говорить от его имени, как от своего собственного. «Вот это (символическая балетная пантомима, — Н. П.) подлинное искусство — понятно и доступно и мне, и Ивану Ивановичу, и массам...» «Да, да, удивительно интересно!» — торопится подтвердить Иван Иванович.

Чтобы не «отяжелеть» впечатления после «изящной» балетной «концовочки», Победоносиков спешит уйти из театра. «С товарищеским приветом», — бросает он режиссеру. «С товарищеским приветом», — точно эхо повторяет Иван Иванович.

В недавних постановках «Бани» на сценах театров это свойство в характере Ивана Ивановича — умело поддакивать, вторить, соглашаться — не было раскрыто. Иван Иванович показан был как «болтливый дядюшка».¹⁵ А надо было показать, как в присутствии начальника Иван Иванович всеми силами старается разделить его мнение, повторяет его слова, как бы растворяется в нем. Этот «талант» Ивана Ивановича и обеспечивает ему успех на служебном поприще. В отсутствии своего лица и есть «лицо» Ивана Ивановича, его сущность.

¹⁵ См. рецензию на спектакль «Баня» в газете «Советская культура» (1954, № 16, 6 февраля).

Попав на руководящую работу не иначе, как по протекции, Иван Иванович научился одной только премудрости — «открывать широкую кампанию», да и то с помощью репортера Моментальникова. Иван Иванович поразительно невежествен. Обо всем у него приблизительное, поверхностное представление. От посещения Англии в его памяти сохранился дом, в котором жил «Антидюринг», город Ливерпуль и купленная там кепка. Побывав в Швейцарии, Иван Иванович усвоил, что там живут швейцарцы и что в Швейцарии хорошие часовые механизмы. В бухгалтерии Иван Иванович заметил цифры, маленькие и большие, и поразился, что они «друг с другом сходятся».

Сумбурное представление имеет Иван Иванович об искусстве. В его голове перемешались все пьесы, которые он видел в театре, по-видимому, сопровождая какого-нибудь «авторитетного» товарища. Припоминает Иван Иванович «Вишневу квадратуру» (объединяет названия двух спектаклей — «Вишневый сад» Чехова и «Квадратура круга» В. Катаева), «Дядю Турбиных» («Дядя Ваня» Чехова и «Дни Турбиных» М. Булгакова). В балете «Красный Мак» ему понравились «эльфы и цвельфы». «Эльфы» производит он от немецкого elf — одиннадцать, поэтому в его привычном только к смежным ассоциациям мышлении возникает новое слово, образованное по тому же принципу — «цвельфы» (немецкое zwölf — двенадцать).

В речи Ивана Ивановича, давно отвыкшего самостоятельно думать, обнаруживается убожество его мышления. Механически возникающие в его мозгу ассоциации облечены в несвязные, лишённые внутреннего смысла предложения. В разговоре с собеседником Ивану Ивановичу трудно осмыслить сразу целую фразу. В его сознании оседает только что отзвучавшее последнее слово, за которое он судорожно цепляется.

Разберем для примера одну-две реплики Ивана Ивановича. В ответ на просьбу Велосипедкина помочь изобретателю довести до конца работу, Иван Иванович восклицает: «Да, это ужасно! Лес рубят — щепки летят. Я сейчас же прямо в Главное управление по согласованию. Я скажу сейчас же Николаю Игнатьевичу... А если он откажет, я буду разговаривать с самим Павлом Варфоломеичем» (11, 324).

По чисто внешней ассоциации глагол «разговаривать» вызывает в памяти Ивана Ивановича представление о телефоне. «У вас есть телефон? Ах, у вас нет телефона! Маленькие недостатки механизма...» Последняя фраза, в частности слово «механизм», уведат мысль Ивана Ивановича в новом направлении: «Ах, какие механизмы в Швейцарии! Вы бывали в Швейцарии?»

Я был в Швейцарии. Везде одни швейцарцы. Удивительно интересно!» (11, 324).

Услышав озорную реплику Ночкина, предложившего Победоносикову «катиться колбасой», Иван Иванович цепляется за последнее прозвучавшее слово и спешит поделиться вздором, который пришел ему в голову: «Колбасой? Вы бывали на заседаниях? Я бывал на заседаниях. Везде бутерброды с сыром, с ветчиной, с колбасой — удивительно интересно!» (11, 379).

Запас эмоций у Ивана Ивановича исчерпывается возгласом: «Удивительно интересно!» Этим возгласом выражает Иван Иванович, как мы видели, удовольствие, восторг, с помощью этого же возгласа выражает он негодование: «Приставать с делами к лицу, находящемуся в отпуску!!! Удивительно интересно!» (11, 358).

Есть у Ивана Ивановича излюбленные выражения — это «лес рубят — щепки летят» и «маленькие недостатки механизма», их он употребляет и кстати и некстати. Выброшенный из машины времени, Иван Иванович почти под занавес выпаливает все свои изречения: «Лес рубят — щепки летят. Маленькие... (спохватывается), большие недостатки механизма. Надо пойти привлечь советскую общественность. Удивительно интересно!» Этими четырьмя фразами исчерпывается весь Иван Иванович.

Индивидуализация образов Победоносикова, Оптимистенко. Ивана Ивановича подтверждает основную мысль Маяковского, что бюрократ — это «аппарат для рождений некоторых выражений».

В пьесе Маяковский со всей остротой ставит вопрос о классовой, политической сущности бюрократизма. Бюрократов драматург изображает как пособников классового врага. Победоносиков и Иван Иванович оказывают всяческое содействие иностранцу Понт Кичу, с их помощью проникающему к изобретателю. Охотно берут они этого проходимца с собой в будущее. Бюрократ не возмущен циничным заявлением Понт Кича, что он «согласен вращать в любой социализм», лишь бы это было «доходно». (В этом эпизоде Маяковский остроумно высмеивает пресловутую бухаринскую теорию о вращении кулака в социализм). «Плиз, плаз, сэр, — говорит благодушный Оптимистенко Понт Кичу. — Дорогой договоримся» (11, 390). Можно не сомневаться, что они действительно быстро поладят. В образе Понт Кича Маяковский разоблачил шпиона-лазутчика, использующего в своих целях бюрократические элементы. Своей пьесой Маяковский призывает к бдительности.

Существенное значение в пьесе имеет образ Мезальянсовой — переводчицы из ВОКСа. В ее лице драматург высмеивает низкопоклонство перед буржуазным западом. Преклонение перед всем заграничным у Мезальянсовой тщательно маскируется. В то же время неприязнь ко всему советскому проявляется почти в каждой ее реплике. Мезальянсовой претит служба рабочему классу. Для Мезальянсовой главное — устроиться в жизни, любой ценой устроиться: с помощью ли бюрократа Победоносикова или с помощью шпиона-иностранца Понт Кича.

В характеристике Мезальянсовой удачно использует Маяковский речевые профессионализмы. Для Чудакова и рабочих Мезальянсова «переводит» с «нашего на рабоче-крестьянский» широко известные слова, в чем проявляется ее пренебрежительное отношение к культурному росту трудящихся. Вот образцы этого перевода: «Мосье Иван Иванович, товарищ Иван Иванович!»; «Мосье Моментальников, товарищ Моментальников!»; «Пардон! Простите!»; «Мистер Понт Кич, господин Понт Кич»; «Филателист (сконапель, марколюб — по-русски)». Считает нужным перевести и слово меценат: «... ну, как это вам перевести? ... помогает, там, кинороботникам... изобретателям» (11, 322—323).

Внешний облик Мезальянсовой очерчен Маяковским в черновой рукописи одним словом: тэжэ. Чудаков возмущается, что Оптимистенко проводит Мезальянсову в кабинет Победоносикова вне очереди. «Ну вот теперь эту тэжэ пропустили», — говорит он. В этой лаконической характеристике заключается глубокое содержание. Словечком «тэжэ» определена самая сущность души этой барыньки, гнушающейся даже разговаривать с рабочими. В автографе слово «тэжэ» не зачеркнуто, но в других машинописных экземплярах, так же как и в окончательном тексте, оно отсутствует. По-видимому, Маяковский опасался, что это сложносокращенное слово со временем может исчезнуть из обихода, что в скором времени и случилось.

Еще в «Клопе» Маяковский заостряет вопрос о разлагающем влиянии на некоторые неустойчивые слои трудящихся мелкобуржуазной идеологии, пошлых мещанских вкусов.

Тезис мещанства «ласкать, а не будоражить», высмеянный Маяковским в «Клопе», с еще большей страстностью разоблачен и развенчан им в «Бане». Придерживаться этого тезиса — значит потакать мещанским вкусам, идти на поводу у обывательщины, приспосабливаться к требованиям обывателя, т. е. поощрять и плодить пошлость. Представителем такого искусства в «Бане» является «портретист, баталист, натуралист» Бельведонский. Этот беспринципный приспособленец лишет

в любом жанре, на любой вкус. Бельведонский способен только поддакивать и притворно восхищаться вздорными суждениями об искусстве своих заказчиков. Он привык смотреть на модель по-лакейски — «снизу вверх», «как утка на балкон». Только при таком «утином» ракурсе у него получается «вполне художественно». Бельведонский не способен высмеять невежество Победоносикова, как делает это бухгалтер Ночкин, он не способен оскорбиться; хозяйский окрик, даже не к нему обращенный, заставляет его поспешно убраться из кабинета Победоносикова. Бельведонский откровенно льстит и подличает, просит у Победоносикова разрешения запечатлеть его «как новатора-администратора», уверяет, что «от волнения карандаш дрожит», что трудно передать «диалектику характера (Победоносикова, — Н. П.) при общей бытовой скромности». Начищенный до блеска сапог Победоносикова приводит Бельведонского в умиление: «Как сапожок чисто блестит, прямо — хоть лизни», — угодливо восторгается этот холоп. В образе Бельведонского Маяковский заклеил спекулянта от искусства, показал, куда ведет искусство, если оно перестает служить народу, если оно «не будоражит», а успокаивает и усыпляет.

Подстать Бельведонскому репортер Моментальников. Этот готов что угодно похвалить или разругать по указке хозяина. Только его поманят, как уже раздастся угодливая песенка:

Эчеленца, прикажите!
Аппетит наш невелик.

Он откроет «широкую кампанию» по любому поводу, если ему прикажут и заплатят.

О прошлом Бельведонского Маяковский ничего не сообщает. О Моментальникове мы знаем, что во время революции он отсиживался в Крыму и торговал в лавочке, хотя себя он именует «рабочим по убеждениям». Моментальников решил, что «лучше умереть под красным знаменем, чем под забором». Он, как и Мезальянсова, вынужден был пойти на службу советской власти. Но помани его золотом, он побежит куда угодно и за деньги сделает любую пакость. Мезальянсова угадывает в нем родственную душу, когда, представляя Моментальникова Чудакову, говорит: «Мосье Моментальников, товарищ Моментальников! Сотрудник! Попутчик! Видит — советская власть идет, — присоединился. Видит — мы идем, — зашел. Увидит — они идут, — уйдет» (11, 322).

Таким образом, вопрос об искусстве, поставленный Маяковским в «Бане» и ранее — в пьесе «Клоп» и в киносценарии «Товарищ Копытко, или Долой жир», не сводится только

к разоблачению гитарно-романсовой меланхолической лирики и псевдо-революционного театра. Маяковский борется за развитие новой, социалистической культуры.

Тему бюрократизма Маяковский трактует широко, связывая ее со многими сторонами общественной жизни. Бюрократ — это «столп», «помпадур», и все, кто цепляются за легкий достаток, любят спокойную жизнь, угождают ему. Одни делают это откровенно, другие более тонко. Но Маяковский не берет частные случаи угодничества, он ставит большой вопрос о разлагающем влиянии бюрократических элементов на социалистическую культуру и искусство.

3

Существенное место в пьесе занимают образы энтузиастов-строителей.

Бюрократу Победоносикову, человеку ограниченному и тупому, противопоставлен мечтатель Чудаков, который всецело поглощен идеей создания машины времени. Его изобретение сделает жизнь людей неизмеримо лучше и красивее. Отныне время подчинено человеку: человек сможет «остановить секунду счастья», сможет «взвихрить растянутые тягучие годы горя». Мечты уносят Чудакова в будущее. Нужно как можно скорее сделать это будущее настоящим. «Время, вперед!» — девиз Чудакова.

Изобретение Чудакова принесет огромную пользу людям. Но оно может быть использовано и против людей как страшное оружие истребления. В своих мечтах о лучшей жизни для трудящихся всего мира Чудаков забывает об этом.

Не думает он и о бытовом, практическом применении своего изобретения. Его даже возмущают шуточные предположения Велосипедкина о возможном использовании машины времени для избавления слушателей от малограмотных, штампованных речей записных ораторов или для скорейшего выращивания цыплят в инкубаторе. Чудакову кажется, что практицизм Велосипедкина умаляет величие его открытия. «Чуть я размахнусь и хочу лететь — ты из меня перья выщипываешь», — говорит он Велосипедкину. Велосипедкин в тоне ласковой шутки успокаивает изобретателя: «Ну, ладно, ладно, не горячись. А если у тебя какое перо и выщипал, ты извини, я тебе его обратно вставляю» (11, 319).

Велосипедкин бережно относится к Чудакову. Он взял на себя организационные заботы об изобретении Чудакова. Моло-

дой, напористый, Велосипедкин в то же время проявляет себя как опытный руководитель.

В образах рабочих Маяковский показывает новое отношение к труду, которое возникало вместе с ростом советской республики. «...с зажигалками кончили, — рассказывает Двойкин делегатке 2030 года, — штыки начали, штыков подслали — на трактора перешли» (11, 371). В краткой, но емкой реплике Двойкина упомянуты наиболее существенные события первых лет советской власти — разруха, гражданская война, развернувшаяся индустриализация народного хозяйства. Фоскин, Двойкин и Тройкин вместе с тысячами других таких же энтузиастов ведут упорный бой за социализм. Им дорог завод, они борются за то, чтобы он стал передовым. Велосипедкин выражает не только свое мнение, но и мнение Фоскина, Двойкина и Тройкина, когда говорит: «Машину мы пустим и, конечно, пойдем, если ячейка пошлет. Но, пожалуйста, лучше пока не берите нас никуда. У нас как раз наш цех на непрерывку переходит — очень важно и интересно знать, выполним ли мы пятилетку в четыре года» (11, 371).

Рабочие понимают грандиозность замысла Чудакова. Политическое чутье помогает им также быстро разглядеть истинное лицо иностранного «филателиста» и «мецената». И действительно, Понт Кич не случайно попал к Чудакову. Не его привели к изобретателю, а он привел Мезальянсову и Ивана Ивановича к Чудакову, даже указал его адрес.

Велосипедкин оказывает большую помощь Чудакову, но не думает ставить этого себе в заслугу. О себе Велосипедкин говорит как о частице рабочего коллектива. Чудаков, как и Волгин в пьесе Афиногенова «Чудак», не одинок. Пафос созидания, чувство коллективизма овладевают огромными массами трудящихся; становятся реальностью «пятилетние шаги» в будущее. Чудаков, как и Волгин, притягивает к себе людей. Он прост и сердечен в обращении со своими товарищами. Молодежь с энтузиазмом помогает изобретателю.

Реплики рабочих немногословны, но они великолепно выражают любовь трудящихся к меткому, острому словцу, умение быстро определить в событиях и людях самое существенное и коротко, но метко сказать об этом. Внимательно присматривается рабочий Фоскин к странному посетителю, который интересуется «химическими заводами, авиацией и вообще искусством». «Носатая сволочь: с нюхом!» — безошибочно определяет он (11, 323).

Язык Велосипедкина образный, живой, задорный. О Победоносикове, который на вопрос «Что делал до 17 года», неопреде-

ленно отвечал: «Был в партии», Велосипедкин говорит: «...неизвестно, что у него (бе) или (ме) в скобках стояло, а может, и ни бе, ни ме не было». В последнем случае «ни бе, ни ме» имеет двоякий смысл. Во-первых, принадлежность к большевикам или меньшевикам; во-вторых, «ни бе, ни ме» имеет значение — «решительно, совсем ничего». Велосипедкин сумел разглядеть истинную сущность Победоносикова. «Время засыпало ему глаза табаком мелочей и минут, глаза его слезятся от довольства и благодушия, — говорит Велосипедкин. — Что можно увидеть такими глазами? Социализм? Нет, только чернильницу да пресс-папье» (11, 327).

В языке Велосипедкина, бывшего беспризорника, встречаются просторечные выражения: натыканы червонцы, утек из тюрьмы, разинуть рот, дурья голова и др. Но поскольку они употребляются в шутовском или ироническом контексте, эти просторечные слова и выражения не делают речь Велосипедкина грубой.

Речь Чудакова эмоциональная, даже несколько восторженная, когда он говорит о перспективах, которые откроет его изобретение, точная и лаконичная, когда он объясняет устройство машины времени. В его речи содержатся и технические термины, и просторечные слова и обороты. Каждое слово в речи Чудакова несет большую смысловую нагрузку. Интересен глагол «призаметить», употребленный Чудаковым: «Смотри, — говорит он Велосипедкину, — ты призаметил эти две линейки, горизонтальную и вертикальную, с делениями как на весах?» Глагол «призаметить» семантически как бы объединяет два глагола — заметить и приметить. «Призаметить» можно что-либо трудно различимое.

Положительные персонажи пьесы Маяковского отнюдь не резонеры. Это живые люди, упорные и страстные в труде, верные друзья. В их взаимоотношениях много товарищеской чуткости, взаимопонимания и вместе с тем веселой шутки, безобидного юмора.

Маяковский столкнул в пьесе энтузиастов — строителей коммунистического общества с бюрократами, подобно тому, как сталкиваются они на каждом шагу в действительности. В этом конфликте «косности и дерзания» перевес на стороне Чудакова. И не только количественный перевес. Ведь и Победоносиков не одинок, он может опереться на Оптимистенко, Ивана Ивановича и не на один десяток подобных людей, связанных приятельскими отношениями и круговой порукой. Победа остается за Чудаковым потому, что в людях развиваются новые качества, меняющие их моральный облик. «Радость работать, жажда жертвовать.

неутомимость изобретать» (11, 392) делают людей героями труда. Вырастают настоящие люди. В своем стремлении «удесятерить пятилетние шаги» они беспощадно сбросят «балласт, отягченный хламом, балласт опустошенных неверием» (11, 392).

Конфликт между Победоносиковым и Чудаковым разрешается в пьесе своеобразно: летящее время выбрасывает Победоносиковых из жизни. Маяковский отказался от обычного приема — «административного» вмешательства в дела «Управления по согласованию». Победоносикова не снимают с работы в результате чистки или разоблачения. Правда, в одной из рукописей пьесы содержится следующая реплика Оптимистенко, адресованная Победоносикову: «Тоже начальство! чистку не сумело пройтить». Однако в окончательном тексте она устранена. Маяковский почувствовал художественное несоответствие такого конца Победоносикова с гротесковым решением основного замысла комедии. Но условное разрешение конфликта в «Бане» не исключает того, что Победоносиков не сегодня-завтра будет снят с работы. Именно такое чувство остается у зрителя после спектакля. В решении конфликта пьесы огромное значение имеет смех. Он-то и уничтожает Победоносикова.

Пафос пьесы заключается в разоблачении и осмеянии недостатков, необходимость борьбы с которыми показана не только с точки зрения их опасности для развития современной жизни, но и с точки зрения великих задач будущего. Мотив будущего органически входит в решение сюжетного замысла «Бани», так же как и других пьес Маяковского — «Клопа» и «Мистерии-Буфф».

Существенное место в пьесе занимают женские образы. Исследователь драматургии Маяковского А. Февральский называет два женских образа в пьесе — Полю и Ундертон — «лирическими, трогательными образами». «Они обе — угнетенные, — говорит он. — Поля — домашним бытом, Ундертон — зависимостью от бездушных бюрократов. Скромные и забытые, они тянутся к прекрасному будущему».¹⁶

Думается, что Февральский в своей трактовке этих двух образов, как угнетенных и забытых, не совсем прав. У Поли боевое прошлое — она носила шинель, ходила в разведку. Став женой ответственного работника, она несколько растерялась. Поля не принимает участия в общественной жизни, но не утрачивает самого живого интереса к ней. И действительно, Поля смело помогает изобретателю и его друзьям — приносит

¹⁶ Владимир Маяковский. Изд. АН СССР. Л., 1940, стр. 244.

деньги, переданные Ночкиным. Поля умеет дать критическую оценку «деятельности» своего мужа. Это она заклеила его кличкой «бумажный удав». Поля уже поняла, что супружество для Победоносикова только ширма. Она не хочет быть больше «ощипанной наседкой» и готова начать самостоятельную жизнь. «Пусти ты меня, ради бога», — говорит она Победоносикову. Поля любознательна, она не удовлетворена объяснениями, которые дает Победоносиков на ее многие вопросы. Но у нее нет надежды, что ее, домашнюю хозяйку, могут взять в будущее. Она ведь не является участницей стройки будущего. Маяковский подчеркивает, что у Поли есть черты, «роднящие ее с коллективом коммуны», и они с каждым днем будут проявляться все отчетливее. Она уже умеет твердо дать отпор Победоносикову. «Иди домой, Поля, а то...» — с угрозой говорит он жене. «Что, а то?» — с вызовом спрашивает Поля. У нее развито чувство человеческого достоинства — это Маяковский всячески подчеркивает. Вот почему уже в автографе вычеркнуты слова: «Разве с ним можно (мне простой)» и заменены наречием «попросту» (в окончательном тексте — «просто»). Речь у Поли своеобразна. Словечками «смешно» и «не смешно» она дает верную эмоциональную окраску тому, о чем говорит. Образ Поли — немногословной, славной, скромной женщины — действительно получился милым и трогательным, но вряд ли можно Полю назвать забитой. Характеристика этого образа дает все основания читателю верить в ее будущее.

С большой симпатией автор относится и к машинистке Ундертон. Она не может мириться с недостатками Победоносикова. Она не желает записывать механически сумбурную речь Победоносикова и дважды обращает внимание этого грегора на отсутствие в его словах логики. Ундертон оказывается в зависимом положении от «главначпупса», но она не угождает ему, не способна к лести и подхалимству.

Победоносиков увольняет Ундертон «по причине неэтичности губ», лицемерно заявляя при этом, что намерен «орачить секретариат... за счет молодых комсомолок».

Накрашенная, кокетливо одетая машинистка, добивающаяся благоволения начальства, не раз служила темой для сатирического рисунка или стихотворения в сатирических изданиях. Ироническое и насмешливое отношение к машинистке возмущало Маяковского. О зависимом положении машинистки пишет Маяковский в стихотворении «Товарищу машинистке» (1927). Маяковский со всей решительностью берет под защиту от карикатуристов, сатириков-пустобаев скромную труженицу, служебное положение, да и честь которой частенько зависели

щего — идеал человека, свободного от пережитков прошлого. В характеристике этого персонажа, разумеется, нет и намек на пародию. Образ Фосфорической женщины несколько обособлен в пьесе. Она не противопоставлена отрицательным персонажам, тем более не противопоставлена положительным героям. Она явилась «только для убедительности». Противостоят бюрократам в пьесе изобретатель Чудаков и его помощники — рабочие.

По сравнению с отрицательными персонажами пьесы образы положительных героев сделаны менее рельефно. В «Бане» более полно выписаны характеры только двух положительных персонажей — Велосипедкина и Чудакова. Образы рабочих — Двойкина, Тройкина и Фоскина — очерчены контурно, одной краской, не индивидуализированы. В образе трех рабочих-вузовцев Маяковский подчеркнул дух коллективизма и высокую сознательность строителей коммунизма. Фоскин, Двойкин и Тройкин даны как «образцы» людей, среди которых они работают, как «примеры», по которым можно судить о тысячах других.

Беспощадно критикуя отрицательные явления в жизни, Маяковский умел показать все их уродство при сопоставлении с новыми высоко моральными качествами, развивающимися в людях советского общества, при сравнении с коммунистическим идеалом, с точки зрения которого поэт оценивает действительность.

Маяковский стремится отрицательным персонажам противопоставить коллектив, массу в ее единении и сплоченности, т. е. показать те качества, которые и составляют ее мощь, неодолимость. Вот почему Маяковский называет «Баню» «восторженным отчетом о том, как строит социализм рабочий класс» (11, 509). Объединив в драматическом произведении сатиру и патетику, Маяковский классически воплотил основные принципы советской сатирической комедии.

В условиях советской действительности сатирик-драматург не может ограничиться изображением отрицательных явлений жизни. Его задачей является не только умелое нахождение врага, не только разоблачение и осмеяние противника, но и показ того, как и насколько успешно ведут с ними борьбу советские люди. Писатель не может опустить занавес, не показав этого; иначе он сделает только полдела. В этом — принципиально новое в советской сатире. Эту особенность советской сатиры хорошо чувствовал Евгений Петров, в соавторстве с Г. Мунблитом написавший в 1940 году киносценарий «Беспокойный человек». Героиня этого сценария Наташа Касаткина

не может остаться равнодушной, если видит чьи-нибудь нерадивые или нечестные поступки. Борьбу с такими людьми она считает делом государственной важности. Одним из центральных моментов сценария является сцена разоблачения Наташей группы бездельников и аморальных людей. В авторской ремарке по этому поводу говорится: «Здесь происходит немая сцена, совсем как в гоголевском „Ревизоре“, с той только разницей, что там после немой сцены занавес опускается и актеры идут разгримировываться, здесь же надо жить дальше и что-то предпринимать».¹⁸ Необходимость показать итоги борьбы заставляет авторов развертывать действие дальше.

Предположения о возможности создания сатирической пьесы на темы советской действительности с одними отрицательными персонажами опровергаются практикой наших писателей. Из числа современных сатирических пьес мы не найдем ни одной, где отрицательным персонажам не противостояли бы положительные. В комедиях Крапивы, Корнейчука, Погодина, Минко, Макаенка сатирическим персонажам противостоят их антагонисты — передовые советские люди. Есть положительные персонажи и в комедии Михалкова «Раки». Другой вопрос, что он не сумел показать этих честных людей в борьбе с Лопуховым и Ленским. Здесь мы имеем дело с недостатками не замысла, а его художественного воплощения.

Бичуя средствами сатиры носителей пережитков прошлого, осуждая их поступки, противоречащие советской морали, наши писатели противопоставляют им силу и сплоченность советских людей, объединенных в коллектив, в конечном счете — силу и сплоченность всего советского общества.

Изображение отрицательных явлений не самих по себе, а в процессе ожесточенной борьбы между передовыми и отсталыми людьми подсказывается самой жизнью.

Сатирическая драматургия Маяковского в связи с постановкой «Бани» и «Клопа» на сценах ряда советских театров в последнее время привлекла к себе внимание многих исследователей. Особенный интерес проявлен к проблеме типизации сатирического образа.¹⁹ Этому вопросу, а также анализу рече-

¹⁸ Евг. Петров, Г. Мунблит. Беспокойный человек. Кинокомедия. — «Новый мир», 1953, № 2, стр. 120.

¹⁹ См., например, статьи: О. И. Куденко. О некоторых принципах типизации в сатире В. Маяковского. — «Вопросы философии», 1953, № 5; Н. Мервольф. Обличение бюрократизма в сатире Маяковского. О некоторых принципах типизации. — «На рубеже», 1953, № 7; В. Фролов. Сатира Маяковского на сцене. — «Правда», 1954, 2 марта, и др.

вой характеристики персонажей пьес «Клоп» и «Баня» посвящена статья Н. Калитина «Разящее слово».²⁰ В статье содержатся интересные наблюдения над языком комедий Маяковского. Однако основной тезис этой статьи — об одинаковости приемов построения положительных и отрицательных персонажей — вызывает серьезные возражения. Н. Калитин пишет: «При всей прямолинейности разграничения персонажей на положительных и отрицательных те и другие охарактеризованы в основном одними и теми же изобразительными средствами, что сообщает пьесам Маяковского великолепное единство стиля. В языковых характеристиках положительных героев Маяковский обращается к тому же заострению, к тем же гиперболам, к тому же авторскому курсиву, которые служат ему для обличения отрицательных персонажей. Иными словами, положительные герои „Клопа“ и „Бани“ обрисованы теми же комедийными средствами, что и отрицательные». И ниже: «...положительные и отрицательные герои „Клопа“ и „Бани“ обрисованы в основном одними и теми же изобразительными средствами, одинаковыми приемами языковой характеристики».²¹

По мнению Н. Калитина, разграничение персонажей на отрицательных и положительных достигается не всей суммой приемов их построения, а лишь различием авторского отношения к ним, да еще тем, что юмор в речи положительных героев носит обличительный характер, а в речи отрицательных персонажей имеет характер саморазоблачения.

Говорить так, значит обеднять палитру комедийных красок Маяковского. К тому же Калитин игнорирует тот факт, что в речи центрального персонажа — Чудакова — совсем нет ни иронического, ни тем более саркастического осмеяния Победоносикова и его пособников. Это фигура особенная, за него «по организационному вопросу вступятся товарищи» (Маяковский), а Победоносикова он воспринимает только в одном — организационном плане.

Действительно, какие-то приемы построения комедийного образа могут быть использованы при построении как положительных, так и отрицательных персонажей. Но при всей внешней «похожести» эти приемы весьма различны. Так, разный смысловой акцент имеет соединение в речи Победоносикова и Чудакова патетической и нарочито сниженной лексики. По-разному в их языке использована профессиональная лексика

²⁰ «Театр», 1955, № 4.

²¹ Там же, стр. 77, 88.

Канцелярская лексика является основой языковой характеристики Победоносикова и служит средством сатирического осмеяния бюрократизма. Профессионализмы в языке Чудакова имеют ограниченное значение — указание на род занятий.

Характер текстологической работы драматурга и в особенности работа над образом Победоносикова, которая последовательно шла в направлении раскрытия и заострения отрицательных черт этого персонажа, представляет значительный интерес.²² От черновых вариантов к окончательной редакции пьесы персонажи претерпевают существенные изменения, шлифуется язык действующих лиц. Драматург усиливает комическое звучание отдельных мест, меняет некоторые сценические положения, решительно избавляется от лишних или фальшиво звучащих слов.

Обратимся к примерам. Победоносиков (в автографе) пытается в глазах делегатки будущего очернить Чудакова, Велосипедкина, даже Полю, сообщая о их недостатках. Та сдержанно говорит: «Работают зато». Победоносиков ожидал другой реакции. Он ставит в пример себя: «Работают все. Но некоторые, вот, например, я — не пью, не курю, не корыстолюбив, не предаюсь излишествам». В окончательном тексте эта реплика звучит уже так: «Ну что ж, что зато? Я тоже за то, но я зато не пью, не курю, не даю „на чай“, не загигаю влево, не опаздываю, не... (наклоняется к уху), не предаюсь излишествам, не покладаю рук». Маяковский совершенно изменил интонационный характер ответа Победоносикова. Если в короткой фразе «работают все» слышна интонация делового ответа человека, мысли которого собраны и могут быть выражены лаконично,

²² Для характеристики работы Маяковского над «Баней», помимо сводки основных разночтений черновой рукописи и сценических вариантов, приведенных А. Февральским в 11 томе сочинений В. Маяковского, в настоящей статье привлечены автограф пьесы, хранящийся в Государственном центральном литературном архиве (ф. № 334, оп. 1, ед. хр. 80); машинописная рукопись V и VI действия пьесы с правкой автора и А. Г. Бромберга, хранящаяся там же (ф. № 336, оп. 1, ед. хр. 86); экземпляр пьесы со штампом Главреперткома, хранящийся в Музее Маяковского (дело № 172); машинописная рукопись пьесы с авторской правкой, хранящаяся там же (Р²⁴⁸₅₃₋₁); неполная машинописная рукопись (действие III и конец

VI действия отсутствуют) (там же, Р²⁴⁹₅₃₋₂); отрывок машинописной рукописи V действия с авторской правкой (там же, Р²⁵⁰₅₃₋₃); набросок выступления Победоносикова — отрывок из VII действия (там же, Р²⁵¹₅₃₋₄).

то многословное «Ну что ж, что зато? Я тоже за то» лишает ответ Победоносикова убежденности, доказательности. Его самореклама, дополненная интимным доверительным жестом (Победоносиков наклоняется к уху Фосфорической женщины), обнажила его лицемерие.

Примерно в таком же плане переработан и ответ Победоносикова на вопрос Фосфорической женщины: «Ну, — а есть что-нибудь, что вы „да, да, да?“» В автографе ответ Победоносикова лишь незначительно шаржирован: «Ну, разумеется. У меня весь проход бумаг механизирован, задержка в подписях немыслима, процент (пропаж) съедания крысами незначительный. Я смело могу сказать, что канцелярский аппарат — доведен до совершенства. Это просто уголок социализма. У вас там должно быть циркуляция бумажек налажена как лучший часовой механизм?»

В окончательный текст реплика вошла в таком виде: «Да, да, да? Ну да! Директивы провожу, резолюции подшиваю, связь налаживаю, партвзносы плачу, партмаксимум получаю, подписи ставлю, печать прикладываю. Ну, просто уголок социализма. У вас там, должно быть, циркуляция бумажек налажена, конвейер, а?»

Интонация уверенности, заключенная в «Ну, разумеется», исчезла в несколько растерянном «да, да, да?». Внушительное «Ну да!» указывает, что минутная растерянность исчезла, уступив место самоуверенности. «Ну да!» звучит многообещающе: сейчас Победоносиков расскажет о своих трудных обязанностях. Перечисление же Победоносиковым своих заслуг вызывает смех: еще бы — он считает доблестью даже получение партмаксимума.

Маяковский исключил слова Победоносикова «У меня весь проход бумаг механизирован», заменив их перечислением дел, которые он выполняет: «Директивы провожу, резолюции подшиваю, связь налаживаю». Эта конкретизация позволяет больше сказать о Победоносикове. Механизация бумажного потока переключена теперь в область бюрократической мечты: «У вас там, должно быть, циркуляция бумажек налажена, конвейер, а?»

Любопытна архитектура этих двух реплик. В автографе 1-я и 2-я реплики имели известную самостоятельность. В окончательном тексте они как бы привязаны к репликам Фосфорической женщины даже по лексическому оформлению.

«Фосфорическая женщина: Работают зато...

«Победоносиков: Ну, что ж, что зато? Я тоже за то но я зато» и т. д.

«Фосфорическая женщина: Ну, а есть что-нибудь, что вы „да, да, да“?»

«Победоносиков: Да, да, да? Ну да» и т. д.

Отсутствие лексической самостоятельности в ответах Победоносикова является элементом характеристики этого персонажа.

Стремление к сатирическому заострению образа Победоносикова заметно в работе поэта над рукописью пьесы. В VI действии (в автографе), подходя к машине времени, готовой отправиться в путь, Победоносиков говорил: «Звонков еще не было? Можно давать звонок». В окончательном тексте сделана вставка «сразу второй», чем резко подчеркнута наглая самоуверенность Победоносикова.

Работа над следующей репликой шла в плане обнажения фарисейского смысла слов Победоносикова.

В автографе, обращаясь к Двойкину и Тройкину, Победоносиков товарищески ласково просит: «Товарищ голубчик не в службу, а в дружбу — пособи там справиться с вещами, важные документы нельзя доверять разным беспартийным носильщикам — а тебе как выдвигенцу как раз». В окончательном тексте в характере Победоносикова подчеркнуто скряжничество, прикрытое лицемерными ссылками на важность документов: «Товарищ, ты партийный? Да? Не в службу, а в дружбу, — помоги там с вещами. Документы важные, о-о-о!!! Нельзя доверять разным беспартийным носильщикам, носящим только за деньги, а тебе, как выдвигенцу, пожалуйста, — неси! Доверяю...» Последние слова: «Пожалуйста — неси! Доверяю!» — сводят на нет оттенок просьбы, заключенный в словах: «не в службу, а в дружбу». Победоносиков делает вид, что его обращение к Двойкину — акт особого доверия.

Маяковский, работая над образом Победоносикова, усиливал черты трусости, перерастающие в наглость в обстановке, когда Победоносикову кажется, что его положение «ответственного центрального масштаба» не поколеблено.

Фосфорическая женщина просит Победоносикова оставить хотя бы часть багажа. Победоносиков (черновой текст) вежливо настойчив: «Нет, уж тут я попрошу без замечаний. А если у меня спросят отчет? Я должен представить все оправдательные документы, а также личное дело и проект реорганизации моей канцелярии, являющиеся передовыми и могущие очень пригодиться на моей будущей работе».

В окончательном тексте эта реплика существенно переработана. Победоносиков вместо довольно вежливых слов («уж тут попрошу без замечаний») позволяет себе окрик: «Попрошу без замечаний!»

Вся реплика Победоносикова в окончательном тексте звучит так: «Попрошу без замечаний! Развесьте себе стенную газету и замечайте там. Я должен представить циркуляры, литеры, копии, тезисы, перекопии, поправки, выписки, справки, карточки, резолюции, отчеты, протоколы и прочие оправдательные документы при хотя бы вещественных собаках. Я мог спросить дополнительный вагон-бис, но я не спрашиваю сообразно со скромностью в личной жизни. Не теряйте политику дальнего прицела (это в адрес Оптимистенко, — Н. П.). Вам это тоже очень и очень пригодится. Получив штаты, я переведу канцелярию в общемировой масштаб. Расширив штаты, я переведу масштаб в междупланетный. Надеюсь, вы не хотите обесканцелярить и дезорганизовать планету?»

Вся сцена переведена в план гротеска: появились «вещественные собаки», Победоносиков сообщает о своем намерении перевести канцелярию в общемировой, а затем в междупланетный масштаб.

Характер гротеска имеет и «речь» Победоносикова, с которой он выступил перед отправлением машины времени в будущее. В автографе речь Победоносикова подчеркивала такие черты в его характере, как самомнение и болтливость. Вот первоначальный вариант этой речи: «Прошу слова от имени своего и своего учреждения я приветствую вас в день нашего научно-показательного путешествия. Разрешите выразить в вступительном слове уверенность, что вы будете служить под моим руководством с обычной плодотворностью на пользу вышеупомянутого социализма. Я кончил».

В окончательном тексте пьесы речь Победоносикова звучит так: «Да! Прошу слово! Беру слово! Итак, товарищи, мы переживаем то время, когда в моем аппарате изобретен аппарат времени. Этот аппарат освобожденного времени изобретен именно в моем аппарате, потому что у меня в аппарате было сколько угодно свободного времени. Настоящий текущий момент характеризуется тем, что он момент стоячий. А так как в стоячем моменте неизвестно, где заключается начало и где наступает конец, то я сначала скажу заключительное слово, а потом вступительное. Аппарат прекрасный, аппарату рад — рад и я и мой аппарат. Мы рады потому, что, раз мы едем раз в год в отпуск и не пустим вперед год, мы можем быть в отпуску каждый год два года. И наоборот, теперь мы получаем жалование один день в месяц, но раз мы можем пропустить весь месяц, в один день, то мы можем получать жалование каждый день весь месяц. Итак, товарищи...»

Эта речь суммирует многие черты в характере Победоносикова. Особенно ярко проявляется карьеризм «главначупса». Перспективы строительства, которые открывает машина времени, его не интересуют. Прежде всего он думает о том, какую выгоду из этого изобретения можно извлечь для себя.

Победоносиков, не подозревая того сам, разоблачает себя как бездельника, болтуна, хвастунишку. Достигает этого автор использованием приема омонимической игры словами («аппарат» в значении «прибор» и в значении «штат сотрудников учреждения»; «время» — в астрономическом значении и «свободное время» в значении «досуг»; «раз — в значении «один» и как союзное слово, и т. п.), создающего комический эффект.

Аналогичной переделке в окончательном тексте подверглась и ответная речь Оптимистенко.

Сравнивая характеристику Победоносикова в окончательном тексте и в черновом варианте, можно отчетливо увидеть, как Маяковский, по мере работы над пьесой, все более сгущает краски, усиливает сатирическое звучание образа.

Изменением реплики Победоносикова «Кто здесь распоряжается посадкой» (автограф) на «Кто здесь главнач-зав посадкой» (машинописная рукопись V и VI действия, содержащая авторскую правку и правку А. Г. Бромберга), а в окончательном тексте — «Кто здесь завглавнач посадки?» Маяковский выпячивает любовь Победоносикова к должности, к «превосходительству». Победоносиков всячески подчеркивает свое уважение к ответственному лицу, поэтому распорядитель посадки в устах Победоносикова превратился в «завглавнач посадки». Любопытен самый тип сокращения — подчеркнутая гиперболизация, возведение «в кубическую степень»: не просто «начальник», даже не «главный начальник», а «заведующий главный начальник». Себя Победоносиков называет (автограф) «начальником», в окончательном же тексте — «распронаиглавным», грозит, что, когда он «вступит в бразды» («в должность» — в автографе), будет жаловаться «всем на все действия решительно всех». Так Маяковский ярко очертил чванливость этого чинуши.

В своей работе над текстом Маяковский уделил большое внимание языку Победоносикова, наполнив его речь штампами и трафаретами, выработанными бюрократами в канцелярской тиши.

В этом плане дорабатывается диалог Победоносикова с бухгалтером Ночкиным. «Конечно этот случай заставит нас внимательно подойти к вашему проступку» (автограф), — говорит

Победоносиков. В окончательный текст Маяковский вносит любопытные уточнения (даны курсивом): «этот исторический случай заставит нас *ввиду исторического прецедента* внимательнее подойти к вашему проступку».

Когда выясняется, что Ночкин попросту посмеялся над Победоносиковым, спекулирующим словами «Маркс» и «марксизм», невежда-бюрократ восклицает: «Что? Издеваться? И над своим начальством и над тенью Маркса?» Маяковский работает дальше над этой репликой. Лаконичность несвойственна Победоносикову. Он, как и Иудушка Головлев, любит пустословие. Реплика Победоносикова расцвечивается следующим образом: «Что?! Издеваться? И над своим *непосредственным начальством и посредственным, т. е. безответственным.* Да нет, что я говорю вообще над тенью Маркса».

В окончательном тексте это пустословие еще больше подчеркнуто включением прилагательного «ответственный». «Что?! Издеваться? И над своим *непосредственным ответственным начальством и над посредственной...* да нет, что я говорю! над безответственной тенью Маркса...»

В этом же плане шла авторская правка следующей реплики Победоносикова. Первоначально (в автографе) было: «И вообще прошу не беспокоить меня хотя бы в редкие минуты отдыха!» Но Победоносикову несвойственно говорить просто, поэтому Маяковский вносит дополнение, имеющее в языке бюрократа оттенок профессионализма: «И вообще прошу не беспокоить меня хотя бы в редкие, урегулированные подлежащими инстанциями, минуты отдыха».

В ином направлении работал Маяковский над образом делегатки будущего. Здесь Маяковский добивался наиболее лаконичной, емкой, образной речи, скупой словами, богатой мыслью, эмоционально звучащей.

Первая реплика вдруг появившейся посланницы будущего в автографе звучала так:

«Привет товарищи. Я (человек) делегатка 2030 года. Прислана Институтом истории рождения коммунизма. Будущее зовет лучших сильнейших и умнейших». Маяковский отказывается от этой реплики, носящей характер расплывчатой декларации. В окончательном тексте реплика имеет уже совсем иное интонационное звучание:

«Привет, товарищи! Я делегатка 2030 года. Я включена на двадцать четыре часа в сегодняшнее время. Срок короткий, задания чрезвычайные. Проверьте полномочия и оповеститесь». Речь динамически сжатая, лаконичность доведена до предела. Ни одного лишнего или неопределенно звучащего слова. Од-

нако посланница будущего не говорит условно сокращенным языком, как это можно было предположить из предшествующего ее появлению письма: «Бе-дэ-24—20». Экономия достигается отбором наиболее выразительных слов.

Слова же «Институт истории рождения коммунизма...», «Даны полномочия...», «Отобрать лучших...», «для переброски в коммунистический век» прочитывает Оптимистенко, что способствует созданию большей сценичности.

Предельно короток ответ делегатки 2030 года на вопрос Чудакова, сколько людей будет отправлено, год назначения, быстрота.

«Направление — бесконечность, скорость — секунда—год. место — 2030 год, сколько и кто — неизвестно...»

Работая над образом Поли, Маяковский вводил в ее реплики нотки протеста, что особенно заметно в последнем, VI действии. Это обстоятельство свидетельствует о желании Маяковского показать, что Поля — человек с будущим.

Первоначально (в автографе) Поля боязливо говорит: «Прости меня ты сказал, чтоб я прибиралась дома но я вижу забыл — думаю важное может — смешно я прибежала пожалуйста».

В окончательном тексте интонация этой реплики почти наступательная: «Пожалуйста не шипи! Я прибирала дома, как ты велел, — сейчас вернусь, доприбираюсь. Вижу — забыл. Думаю — важное! Смешно! Прибежала — пожалуйста!»

Опущена реплика Поли, указывающая на ее робость и забитость: «Я сейчас. Я только постою посмотрю. Может быть еще чего вспомните».

Реплики Чудакова, Велосипедкина и рабочих Маяковский очищал от излишней фамильярности и просторечной грубоватости.

Фоскин просит положить в машину его облигацию. Велосипедкин говорит ему (в автографе): «Балда. Тогда ж туда весь наркомфин с Брюхановым засунуть надо». Затем слово «балда» зачеркнуто и заменено шутивно-ироническим «догадался!».

Из реплики Чудакова (Велосипедкину) «... а ты чего ж меня не одернул? Чорт собачий. Сам еще в двери ведешь, обнимаешься» выбршено грубое «чорт собачий».

В испуганном восклицании Чудакова «осторожно, чорт!» грубое «чорт» заменено более нейтральным «сумасшедший»: «Осторожно, сумасшедший!»

Но в реплике Бельведонского видим обратную замену: литературное «усадить» (на лошадь усадить) заменено вульгар-

ным «присобачить», которое в контексте играет роль оценочного слова: только халтурщик может так потакать мещанским вкусам заказчика и соединять натуру с бутафорией.

Работая над текстом пьесы, Маяковский решительно избавлялся от фальшиво звучащих или лишних слов.

В автографе Мезальянсова говорит: «Я очень прошу вас чуточку такта и (чуточку) этикета». Второе «чуточку», заключенное в скобки, Маяковский вычеркивает уже в рукописи, в окончательном тексте опустил и лишнее в данном контексте слово «этикета».

Исключает Маяковский из реплики Мезальянсовой неправдоподобно звучащее в ее устах слово «изволит» («Мистер Понт Кич изволит сказать»). Мезальянсова не может так говорить; у нее общий язык с этим иностранцем, поэтому Маяковский выбросил подобострастное «изволит», заменив его глаголом «хочет».

Из реплики Поли выброшено слово «капризничает» (о Победоносикове): «Он капризничает и шипит каждый раз, когда возвращается домой беременный бумагами». В неполном экземпляре машинописной рукописи «Бани», хранящемся в музее В. Маяковского сделана вставка: «шипит бумажным удавом». «Капризничает» и «шипит» — слова разного эмоционального звучания. Опустив первое из них, Маяковский добился более четкого смысла всей фразы.

Тщательно работает Маяковский над определениями и сравнениями, добиваясь наибольшей выразительности и точности. В автографе последний монолог делегатки будущего содержал неточные определения: «Держитесь крепче. Машина времени может скинуть (только совсем) пустой и легкий балласт». Слова «только совсем», как лишние, исключены уже в автографе.

Маяковский искал самые убедительные слова для осмеяния бюрократизма. Так, например, к слову «балласт» в применении к бюрократу (балласт, от которого надо избавиться) он прибавляет эпитет «пустой», а затем присоединяет еще одно определение — «легкий». Однако слова в языке не могут сочетаться произвольно. Основное значение слова «балласт» — груз. Про груз нельзя сказать «пустой». И хотя Маяковский употребил слово «балласт» в переносном значении (о чем-нибудь бесполезном, ненужном), его нельзя все же определять словами «легкий» или «пустой». Это не просто бесполезный, лишний груз, это прежде всего тяжелый, обременительный груз. И Маяковский уточняет определение. В окончательном тексте читаем: «Летящее время сметет и срежет балласт, отягченный хламом.

балласт опустошенных неверием». Первое, основное, определение подчеркивает обременительность этого груза, второе служит Маяковскому для выражения его первоначальной мысли о бюрократах как людях, морально опустошенных, людях без идеала и цели.

Следующий пример интересен поисками убедительного и наглядного сравнения. В автографе Чудаков так отзывался о часах: «Скоро эта тикающая плоская глупость станет смешней (ой как) керосиновой лампы на улице Нью-Йорка... Смешней, чем лучинка в Загесе». В машинописной рукописи, содержащей авторскую правку, сказано: «... смешней, чем лучинка на Днепрострое». И в окончательном тексте: «... смешней, чем лучина на Днепрострое». Уже в автографе Маяковский отказывается от сравнения: «смешней керосиновой лампы на улице Нью-Йорка». Эта аналогия мало что говорит человеку, никогда не ходившему по улицам Нью-Йорка. Да и незачем обращаться за такими далекими ассоциациями: сравнение с прошлым России дает возможность пайти разительные контрасты.

Правка текста шла и в направлении поисков слов, наиболее точно выражающих мысль.

В реплике Чудакова «Я заставляю время стоять и (бежать) в любом направлении и с любой скоростью» глагол «бежать» заменен другим, выражающим стремительность и динамичность: «Я заставляю время и стоять и мчать в любом направлении и с любой скоростью».

В его же реплике «И время рванется и (будет) сжимать и менять (вот это) пространство, заключенное нами в клетку изоляторов» вместо «будет» Маяковский ставит другое слово — «пустится», которое в сочетании с глаголами «сжимать» и «менять» подчеркивает внезапность и стремительность действия, что выражено глаголом «рванется». Маяковский отказывается от ненужной конкретизации и выбрасывает слова «вот это». В результате реплика Чудакова стала более выразительной: «Время рванется и пустится сжимать и менять пространство, заключенное нами в клетку изоляторов».

Маяковский стремился к усилению комического звучания отдельных мест. В автографе было: «Съезд по вопросу об урегулировании наболевших вопросов». Выражение «урегулирование наболевших вопросов» приобрело характер штампа. Маяковский ищет такое словосочетание, которое, будучи близким по смыслу, не было бы трафаретным и явилось бы средством создания комического. Уже в автографе он вносит исправление: «съезд по вопросу о ликвидации возбуждаемых вопросов». Но слово «ликвидация» также плохо служит для создания комиче-

ского. Вспомним, что в то время оно употреблялось в таких контекстах, как «ликвидация кулачества как класса», «ликвидация уклонов, вредительских организаций», «ликвидация последствий вражеской деятельности», «ликвидация безграмотности» и др. Маяковский после упорных поисков находит нужное слово — «успокоение»: «Съезд по вопросу об успокоении возбуждаемых вопросов». Новизна словосочетания обращает на себя внимание, запоминается. Соединение слов «успокоение» и «возбуждаемых» несет в себе большой комический заряд.

В этом же плане шла работа над репликой Велосипедкина, в которой Оптимистенко назван полированным шаром, «отражающим одно начальство и то (в смешном виде)». Слова автографа «в смешном виде» Маяковский заменяет другими: «только начальство отражается, и то вверх ногами». Маяковский следует правилу — не называть смешное смешным, а говорить о смешном по возможности серьезно.

Маяковский шлифовал, дорабатывал не только текст, он менял ситуации, усиливал сценичность отдельных моментов, добивался большего правдоподобия.

Значительно переработано V действие. По автографу делегатка 2030 года звонком вызывала к себе находившихся в приемной, причем вызова ожидали Фоскин, Двойкин, Тройкин, Поля, Ундертон, Ночкин, Победоносиков.

Впоследствии эта сцена коренным образом изменена. Около делегатки 2030 года тесный кружок людей, те или другие черты которых роднят их с обществом будущего. Здесь мечтатель-энтузиаст Чудаков, здесь горящий молодым задором легкий кавалерист Велосипедкин, здесь рабочие Фоскин, Двойкин и Тройкин — они самоотверженно трудятся на заводе и учатся в вузе, здесь Поля, которая не по своей воле сделалась «ошипанной наседкой» и всей душой рвется к участию в жизни, в борьбе, в строительстве.

Существенно переработан в окончательном тексте эпизод встречи Победоносикова с Полей у «бюро по отбору и переброске в коммунистический век».

Победоносиков (в автографе) пытается попасть на прием к делегатке 2030 года вместе с Полей, которую пригласили раньше.

«Оптимистенко: Пропустите вперед, товарищ Победоносиков, вашу супругу!

«Победоносиков: Тьфу! Поля — тебя. Ну мы, конечно, вместе по праву долгой совместной товарищеской жизни. Облокотись на мою руку, Поля.

«Оптимистенко (отстраняя Победоносикова): Не извольте беспокоиться, раздельность!

Поля идет к дверям.

«Победоносиков (кричит вдогонку): Ты ей, главное, расскажи, как мы шли вместе, плечо к плечу, навстречу солнцу коммунизма. Как мы боролись со старым бытом. Женщины любят сентиментальность, ей это понравится...»

В окончательном тексте Маяковский изменил ситуацию. Победоносиков видит Полю, уже возвращающуюся от делегатки 2030 года. У Победоносикова, как у человека с нечистой совестью, мгновенно пробуждается подозрительность: «Поля? Ты как здесь? Доносила? Жаловалась?»

«Поля: Жаловалась? Смешно!

«Победоносиков: Ты ей, главное рассказала, как мы шли вместе, плечо к плечу, навстречу солнцу коммунизма. Как мы боролись со старым бытом? Женщины любят сентиментальность. Ей это понравилось? Да?

«Поля: Вместе? Смешно!»

Ответ Поли усиливает подозрительность Победоносикова, он больше не спрашивает, а предостерегает Полю, угрожает ей: «Ты смотри, Поля! Ты не должна запятнать мою честь как члена партии с выдающимся стажем. Ты должна помнить про партийную этику и не выносить сора из избы... Иди домой, Поля, а то...»

Новая ситуация позволила Маяковскому значительно углубить характеристику Победоносикова, ярче показать его в быту, в отношениях с женой.

Отдельные редакции пьесы (или разные экземпляры одной редакции, правленные Маяковским в разное время) содержат интересные дополнения.

Так, в машинописном экземпляре, содержащем правку автора и А. Г. Бромберга, и в экземпляре пьесы театра Мейерхольда во фразе: «Смотри, фейерверочные фантазии Уэллса, футуристический мозг Эйнштейна, звериные навыки спячки медведей и игогов, все, все спрессовано, сжато и слито в этой машине» — после слова «игогов» имеются вставки. В первую из названных рукописей Маяковский включил: «опыт просвечивания прошлого чисткой и массовый штурм грядущего пятилеткой», во вторую: «массовый опыт пятилетки». Эти вставки не попали в окончательный текст, о чем приходится сожалеть. Обе вставки имеют существенное значение. В особенности емкой по содержанию является первая вставка. «Опыт просвечивания прошлого чисткой» — это выворачивание наизнанку, обнажение буржуазной идеологии всех примазавшихся к партии, всех тех,

кто на словах, а не на деле признает правильность политики советской власти. Хотелось бы, чтобы такая вставка была сделана в текст нового издания. Слова «массовый штурм грядущего пятилеткой», в которых подчеркивается огромный размах производственного энтузиазма, всенародный его характер, также заслуживают внимания редакторов сочинений Маяковского.

Справедливо мнение А. Февральского о том, что опубликованный «окончательный текст» «Бани» не является окончательным.²³ Действительно, дополнения, сделанные Маяковским во время постановки «Бани», представляют большой интерес, однако при издании полного текста пьесы, осуществленного уже после смерти Маяковского, эти дополнения не были учтены.

В автографе и других рукописях в авторской ремарке говорится: «Чудаков обводит иностранца». В окончательном тексте — «отводит». Думается, что в новое издание сочинений Маяковского нужно будет внести исправление. Давая объяснения, Чудаков именно обводит иностранца вокруг машины. «Отводит» — плохо и потому, что может быть понято как желание, чтобы его объяснения не были услышаны другими, что было бы неправдоподобным.

По-видимому, в новом издании должна быть исправлена и другая авторская ремарка: «такая лента-рулон размотана между колесами невидимой машины». В автографе было сказано «полюсами»: «берут рулон разматывают и распластывают на (земле) полу целую ленту между двумя полюсами невидимой машины».

Опыт работы Маяковского над пьесой «Баня» заслуживает самого пристального внимания советских драматургов. Тысячи фактов прошли через сознание драматурга, отсеивались, концентрировались, воплощались в живые образы. То обстоятельство, что Маяковский написал эту пьесу в короткий срок, объясняется его длительным интересом к поднятым в нем темам, долгим вынашиванием их.

Маяковский подметил наиболее характерные, наиболее живучие, а потому и наиболее опасные недостатки в советской действительности. Дав им имя, выставив их напоказ, писатель-сатирик добился общественного осуждения и всеобщего осмеяния этих недостатков. Осуждение таких явлений, как формализм и бюрократизм, приспособленчество и мещанство, сейчас является не менее суровым, чем в период написания «Бани».

²³ А. Февральский. «Баня». В сб.: Владимир Маяковский. Изд. АН СССР. 1940, стр. 189.



С. И. АНДРЕЕВА

ФОРМИРОВАНИЕ ЗАМЫСЛА «ОПТИМИСТИЧЕСКОЙ ТРАГЕДИИ» ВС. ВИШНЕВСКОГО

В истории советской драматургии есть интересный пример того, как писатель сам пошел навстречу исследователю своего творчества. В одной из своих статей драматург Вс. Вишневский писал:

«Каждая работа имеет корни, тенденции, связи, — они развиваются в течение ряда лет. Я, например, проделал работу по определению хронологии своей одной вещи, и оказалось, что от первого моего наброска-рисунка, который я сдал в Новороссийске Федору Гладкову в 1920 г., до сегодняшнего текста „Оптимистической трагедии“ прошло 13 лет, — 13 лет варьировалась различными путями одна тема!

«Этот пример показывает, что не так прост путь художника. Надо учесть весь материал в его движении, изучить, почему художник настойчиво идет на повторение темы, почему он развивает все ту же тему!..

«Этого мы хотим от критики. Иначе с критикой трудно разговаривать, потому что при счетном констатировании: „шаг вперед“ или „шаг назад“ или „вбок“ — вы не дадите нам много нового».¹

Вишневский не был удовлетворен тем, как критика подходит к анализу творчества писателя: «Вне поля зрения нашей критики, — писал он, — остаются огромные процессы рождения идей, образов, тем, приемов. Критик далек от творческой лаборатории писателя».²

Вс. Вишневский оставил исследователям своеобразное творческое завещание, названное им «Как накапливался материал

¹ «Советский театр», 1933, № 2—3, стр. 16.

² Вс. Вишневский. Оптимистическая трагедия. Гослитиздат, М., 1933, стр. 108.

для „Оптимистической трагедии“. (Опыт хронологического прослеживания творческого процесса)». ³ Этот интересный документ не был, однако, до сих пор предметом изучения, а между тем он помогает проследить, как развивался творческий замысел лучшей его пьесы — «Оптимистической трагедии», как происходило идейное и художественное созревание писателя. «Эта небольшая справка, — писал в заключении „Опыта“ Вишневский, — о том, как художник копил, пробовал, проверял материал, пусть хоть немного методологически поможет критике подойти к анализу языка, образов, тематики и проблематики писателя, к анализу во времени, в движении, в исканиях». ⁴



«Оптимистическая трагедия» не принадлежит к тому типу произведений, которые создаются быстро, «одним дыханием», под непосредственным впечатлением пережитого, увиденного. К этой этапной для самого художника пьесе Вишневский шел годами, постепенно накапливая и проверяя ее материал, ее идеи.

Пьеса определяла, в конечном счете, глубину художественного освоения писателем окружающей действительности. Поэтому нет ничего удивительного в том, что свой «Опыт хронологического прослеживания творческого процесса» драматург начинает с 1905—1913 гг., с первых своих впечатлений от жизни на море, от солдатских казарм. Это, по существу, были первые жизненные впечатления; в них-то Вишневский и видит истоки «Оптимистической трагедии». В 1914 году четырнадцатилетним мальчиком уходит Вишневский на войну. Серьезное знакомство с жизнью начинается именно на войне. Вишневский еще не понимает глубоких причин войны, но он познает ее тяготы, он познает, что такое опасность, он задумывается над тем, что такое смерть.

Уже в 1916 году Вишневский начинает вести свои первые литературные записи о войне с расчетом на опубликование их в петербургских журналах. Эти записи в свое время не увидели света и были использованы Вишневским в его эпосе «Война». В 1917 году Вишневский — активный участник борьбы революционного народа. Участие Вишневского в революции естественно и закономерно, он пришел в революцию вместе с солдатами, с которыми делил тяготы и опасности войны.

³ В.с. Вишневский. Оптимистическая трагедия, стр. 108—111.

⁴ Там же, стр. 111.

Война и революция — вот первые сильные жизненные впечатления; атмосфера сражений и революционной борьбы была запечатлена в сознании и воображении Вишневого, а многие случаи и факты занесены в тетради. Записи Вишневого этих лет (частично опубликованные в газете «Красный Балтийский флот» за 1917 год и в журнале «Морской сборник» за 1932 год) говорят о том, что писателя привлекают острые, поворотные моменты в судьбах отдельных людей и целых армий, что Вишневский глубоко потрясен и восхищен героикой матросов, борющихся с врагами. Вот краткая характеристика, которую дал Вишневский своим неопубликованным записям: «1919 г. — Записи о наступлении на юг. Частично использованы в „Первой конной“ в ноябре 1929 г. Тема движения к морю, преодоления опасностей. 1920 г. — Записи об операциях на Кавказском берегу. Записи погибли во время боев с десантом Улагая. Тема: героика моряков, подготовка к ночному налету на белую Керчь, к боям в Таврии».⁵

В 1920 году Вишневский печатает свой первый очерк в газете «Красное Черноморье» (Новороссийск), редактируемой Ф. Гладковым.⁶ С этого очерка, темой которого было описание действий матросского отряда в Крыму, в тылу Врангеля, и начинается литературная работа Вс. Вишневого. Этим еще художественно несовершенным рассказом Вишневский открывал свою большую тему, ставшую, по существу, основной, если не единственной, во всем его творчестве, — тему гражданской войны.

Вишневский начал писать в жанре рассказа. К 1924—1925 годам он отбирает лучшие рассказы, написанные им за этот период и частично опубликованные в газетах, и издает свои первые сборники: «Сборник морских рассказов» (1924; в серии книг «За власть Советов») и сборник «Между смертями» (1925).

В статьях и публичных выступлениях 30-х годов Вишневский неоднократно подчеркивал «органичность» своей манеры, своего подхода к жизненному материалу с первых литературных набросков. Анализ ранних рассказов Вишневого помогает выявить те нити, которые протянутся через все его творчество.

В рассказах Вишневого 20-х годов определяется круг героев и круг проблем, которые впоследствии и будут занимать творческое воображение Вишневого. Писателя захватывает

⁵ Там же, стр. 109.

⁶ Вс. Вишневский. В Крыму. В пути до Севастополя (записки зеленоармейца). — «Красное Черноморье». 1920, № 218, 19 декабря.

героика дел, совершенных на фронтах гражданской войны, свидетелем которых он был сам. Его любимым героем становится отважный матрос, борющийся с врагами на суше.⁷ «В боях на суше», «Вместе с буденновцами», «Высадка десанта», «Задание исполнил» — вот характерные названия рассказов Вишневского.

Одна из больших и серьезных проблем творчества Вишневского, которая была намечена в его ранних рассказах, — это поведение человека перед лицом смерти. Действительность много раз ставила Вишневского и его товарищей по оружию перед возможностью гибели. На фронтах войны Вишневский неоднократно бывал свидетелем того, как внезапно обрывалась жизнь и как по-разному вели себя люди в последние минуты. У писателя постепенно формируется идеал человека, который способен совершить подвиг, героически умереть во имя чего-то большого, великого. От становления этого идеала в ранних рассказах — прямой путь к теме героической смерти Комиссара в «Оптимистической трагедии». В рассказах Вишневский рисует разнообразные ситуации, в которых герои сталкиваются со смертью. Один из рассказов сборника «Между смертями» описывает смерть героя при исполнении долга (герой привязан врагами к mine и сброшен в море).

Выбор подобного рода ситуаций не случаен — они необходимы для раскрытия мужества человека. Смерть настоящего героя — это подвиг, последняя возможность проявить свои лучшие качества.

Иначе повествует автор о смерти врага. Рассказ «В кольце произвола» (в сборнике «Между смертями») рисует встречу советского моряка с бывшим белым офицером, который, как это можно понять из диалога, ставил моряка в 1915 году на расстрел под пули противника. «... это тот лейтенант, тот самый. И крепко сжимает рука ручку нагана. Догоню его. Стой! — Остановился, смотрит. — Помнишь 15 год, 2-й матросский батальон, сигнальщик с истребителя под винтовками над окопом, — помнишь... Бледное стало у него лицо, запрыгали губы, и глаза растерянно бегают. — Помнишь... Расширились от ужаса глаза под черным дулом нагана. — Я стоял тогда под дулами турецких винтовок... долго стоял... Мелкой нервной дрожью предсмертного страха трясется он. — Убить сразу? — Мелькнула у меня мысль. Взглянул на него и медленно опустилась рука: такой жалкий он, трусливый... не стоит он и одного

⁷ В этих рассказах отразилось и известное преувеличение роли матросских отрядов, противопоставленных подчас пехоте.

патрона. — Иди! Он стоял и ждал пули в затылок. Я повернулся и пошел к Приморскому бульвару».⁸

Среди ранних произведений Вишневского особого рассмотрения заслуживает рассказ «Как дрались балтийцы» (1924),⁹ ибо сюжет «Оптимистической трагедии» последовательно вырос из этого рассказа и его второй редакции — «Гибель Кронштадтского полка» (1930).¹⁰

Рассказ «Как дрались балтийцы» не выпадает из общего плана сборника. И тематически, и в решении проблем он связан с общим направлением всех рассказов: беспредельный героизм матросских частей, боровшихся на суше, гибель одного из полков. Этот рассказ и его вторая редакция разрабатывают тему гибели Кронштадтского полка, положенную в основу «Оптимистической трагедии».

Уже в рассказе определилось оптимистическое решение этой трагедии. И хотя в окончательном варианте пьесы гибнет не весь полк, а лишь часть его и в том числе Комиссар, еще более мощно звучит в финале мотив: «Нет смерти для нас, нет смерти для революции», — который перекликается с концом рассказа «Как дрались балтийцы»: «Ночью все было конечно. Живым никто не сдался, а трупы с остеклившимися глазами как будто насмешливо смотрели на белых. А все-таки мы победили! ..»¹¹

Оптимизм в освещении трагической гибели полка сказался и в том, что Вишневский не заслонил изображением этой гибели общую картину, он сумел раскрыть истинное соотношение подвига полка с революционными событиями, подчеркнув, что гибель их не была бесплодна, принесла пользу общему делу: «Пока шел этот последний бой, соседние части заняли переправу. Дорога на Урал была открыта. Ее открыл балтийский экспедиционный отряд, который больше не существовал».¹²

Во второй редакции рассказа, названного иначе — «Гибель Кронштадтского полка», у Вишневского появляется образ Васьки, матроса-гармониста, приводится разговор члена партячейки с Васькой о том, с какой песней гармонист пойдет впереди полка. «„Вставай проклятьем заклеянный“ знаешь? — Нет... я больше романсы и танцы знаю... — Чу-

⁸ Вс. Вишневский. Между смертями. Редакционно-издательский отдел морского ведомства, Л., 1925, стр. 35.

⁹ Вс. Вишневский. Сборник морских рассказов. Л., 1924.

¹⁰ Вс. Вишневский, Собрание сочинений в пяти томах, т. II, Гослитиздат, М., 1954.

¹¹ Вс. Вишневский. Сборник морских рассказов, стр. 15.

¹² Там же.

дак ты, почему не научился?.. говори толком, что играешь-то? — „На сопках“ знаю, „Падеспань“, „Краковяк“, „Песня кочегара“... — Толком бы чего-нибудь. — А вот „Ва-ряга“...» и т. д.¹³

Эта ситуация и диалог целиком войдут в «Оптимистическую трагедию», а образ Васьки вырастет в образ Алексея.

Вторая редакция рассказа еще более усиливала утверждение авторской идеи сознательной, героической смерти, смерти — вызова, брошенного врагам.

Анализ художественной структуры ранних рассказов Вишневого позволяет увидеть в них те первоначальные элементы художественной формы, из которых выросли затем основные особенности драматургии Вишневого.

В рассказах отчетливо проступает склонность писателя к языку драматургии. Вот как начинается, например, рассказ «Осторожность спасла». «— Что ты сказал — „осторожность это почти трусость“? — Ну, проповедуй! Нужна всегда быстрота, решительность, натиск... — Спор бесполезен. Чтобы убедить тебя в том, что осторожность — необходимейшее качество, я расскажу тебе одну историю».¹⁴

Это, собственно, не разговор героев рассказа. Такая форма наиболее удобна и органична для передачи мыслей самого писателя.

В другом рассказе автор прерывает описание того, как бойцы идут в атаку, прощальными подбадривающими словами, которые произносит кто-то, шагающий рядом с ними, может быть, сам писатель:

«Ты был, родной, в атаке? Был? Дай, старый боец, руку на ходу. Шире шаг!.. А ты, комсомолец? Идем, братишка! Ты много увидишь и поймешь сегодня».¹⁵

Иногда авторская речь обращена непосредственно к читателям, среди которых писатель видит и классовых врагов: «А если ты не наш, если ты враг, присутствуй здесь и гляди, что произойдет. Гляди, недострелянный!»¹⁶

В таких страстных обращениях к читателю виден уже Вишневский-трибун, Вишневский-драматург.

Его слова «гляди, что произойдет» — это стремление к зрелищности, сценической наглядности в изображении событий, нашедшее свое полное развитие в пьесах Вишневого.

¹³ Вс. Вишневский. Сборник морских рассказов, стр. 374.

¹⁴ Вс. Вишневский. Между смертями, стр. 25.

¹⁵ Отрывок из книги «Матросы». — «Красная новь». 1930, № 9—10, стр. 44.

¹⁶ Там же, стр. 42.

Сам писатель, определяя специфику своих рассказов, писал: «Основные черты — батализм и документальность».¹⁷

Рассказы в сборниках «Морские рассказы» и «Между смертями» тяготеют к монументальности; они содержат в себе острые, напряженные сцены военных событий, в которых участвует большое количество людей. Вишневский никогда не изображает своих героев на отдыхе. Он держит читателей в непрерывном напряжении: бои, смерть, опасные вылазки в тыл врага, окружение и т. п. — вот моменты, которые интересуют писателя.

В этих рассказах Вишневского четко наметилось стремление запечатлеть историю гражданской войны как движение масс народа, как борьбу масс.

Правда, здесь же появились признаки и тех ошибок, которые допустил Вишневский в решении этой темы. Писатель почти не изображает отдельных героев. Герой не интересует Вишневского как субъект, как отдельный человек, с его собственной личной жизнью. Герой привлекает писателя только как частица большого коллектива. И если писатель рисует подвиг, совершенный кем-то одним, то он стремится придать наибольшее обобщение этому факту. Вишневский почти не употребляет имен, а тем более фамилий героев, как бы подчеркивая, что то или иное лицо — это один из многих.

Так, в рассказе «Задание исполнил» Вишневский повествует о героическом подвиге разведчика в тылу врага. Однако у героя нет имени, автор называет его «тот, который ехал из Астрахани в Петровск кружным путем».¹⁸

На первый взгляд, это, казалось бы, противоречило тем точным датам и указаниям на место действия, которыми снабжал Вишневский описания событий. Но если вдуматься в особенности творческого метода Вишневского, формирующиеся уже здесь, то станет ясно, что у писателя вырисовывается стремление запечатлеть художественными средствами движение самой истории войны (отсюда точность дат), проявляющееся в движении безвестных, но великих народных масс (отсюда — массовый герой).

В отказе от героя уже можно видеть формирование одного из художественных приемов Вишневского, который привел впоследствии писателя к крайности, к так называемой «безгеройности».

¹⁷ В с. Вишневский. Оптимистическая трагедия, стр. 110.

¹⁸ В с. Вишневский. Между смертями, стр. 11.

Так складывался круг вопросов и тем, которые интересовали Вишневого накануне перехода его к драматургическому творчеству, вырисовывались специфические черты его художественного метода.



В 1929 году Вишневский написал свои первые драматургические произведения — «Красный флот в песнях» и «Первая конная». При всей неопытности Вишневого как драматурга, при слабостях и недостатках этих произведений, они, особенно «Первая конная», вошли в историю нашей драматургии как оригинальные, смелые и талантливые произведения.

Ярким своеобразием отмечены и последующие пьесы Вишневого — «Последний решительный» и «На западе бой».

Вишневский пришел в драматургию с желанием спорить против того, что, по его мнению, отжило в искусстве свой век, с огромным стремлением создавать новое в искусстве, хотя подчас в своем стремлении к этому новому и впадал в крайности.

Вишневский хотел сделать объектом своего изображения движение самой истории. В «Первой конной» эту величественную задачу он пытается решить через воссоздание в пьесе образа всего русского народа. Но на этом пути обнаружилась и серьезная ошибка драматурга. Не разделяя взглядов сторонников психологического направления в нашей драматургии, ставивших своей целью раскрытие внутреннего мира каждого отдельного героя драмы, Вишневский впадает в крайность, стремясь доказать, что герою с его личными переживаниями нет места в нашей литературе и драматургии. В статье «Как я писал „Первую конную“» Вишневский говорит:

«Раздумывал, волнуясь, почему столько бездейственных статистов в наших военных пьесах? Почему вылезают перво-планнные „герои“? Разве новый театр не требует новой формы? Почему герои по-старому выворачивают на протяжении 3—4—5 актов свое „нутро“? Почему они часто не живут, а философствуют? Почему нарушается закономерность соотношения „я“ и „коллектива“?»¹⁹

Относительно пьесы «Последний решительный» (наиболее полемичной из пьес Вишневого) драматург заметил: «Я кон-

¹⁹ В. Вишневский. Собрание сочинений в пяти томах, т. I. Гослитиздат, М., 1954, стр. 551.

чаю одним ударом с традиционным сюжетом, со всеми главными действующими лицами, их „переживаниями“ и устремляюсь к главному — к показу героини коллектива».²⁰

Надо сказать, однако, что при всем этом Вишневский не мог дать «безликую» историю, не мог не выделить отдельные яркие фигуры. Так, пьеса «Первая конная» позволяет отчетливо проследить судьбу солдата Ивана Сысоева, его путь к большевикам. Объективные законы искусства, реалистический талант, незаурядное знание жизни брали свое.

Нельзя утверждать, что к моменту написания «Оптимистической трагедии» в творчестве Вишневского произошел полный переворот. Вишневский не превратился в певца отдельной личности, по-прежнему его пьесы заполняет множество персонажей, движение сюжета в них происходит не за счет развития личных судеб героев, а совпадает с движением истории.

«Для меня сюжет — сама история. Я считаю мелким и пошлым подменять фабульными штучками гигантское течение самой жизни». И дальше: «Сюжет строится на наивысших и наибольших явлениях истории».²¹ Так заявлял Вишневский в 1936 году.

Сохранив эту особенность, драматург преодолевает в себе ложную теорию «безгеройности» как принципа искусства вообще, преодолевает свое теоретическое заблуждение относительно того, что история — это лишь история безымянных масс.

«Непохожесть», необычность драматургии Вишневского имела своими корнями твердое убеждение драматурга в том, что следует раздвинуть рамки искусства, так как оно уже по самой своей природе беднее жизни и искажает ее. Вишневский стремится разрушить условные каноны, сделать театр боевым, активным, убрать из театра приевшиеся «амплуа», приблизить актера к зрителю. В то же время развиваются особенности, которые были присущи рассказам писателя: изображение в пьесе важных и сложных эпизодов действительной истории, отказ от камерности действия, высокие темы героини, борьбы, обусловившие романтическую патетику как наиболее характерную особенность стиля Вишневского.

Интересное и своеобразное явление в драматургии Вишневского — образ Ведущего (Вестника, Старшины хора), который занимал большое место в его пьесах: Ведущий обращался в зал с декларациями от автора, он комментировал происходящие

²⁰ В. Вишневский. Ответ критикам. — «Вечерняя Москва», 1931, 25 февраля.

²¹ В. Вишневский. Мы из Коонштадта. Как создавался фильм. «Искусство», М.—Л., 1936, стр. 22—24.

на сцене события, он вмешивался подчас в эти события и руководил ими. Образ Ведущего возник из стремления драматурга приблизить театр к зрителю, сделать его менее условным и более жизненным. Но следует сказать, что, уходя от одних условностей, Вишневский невольно приходил к другим, ибо его Ведущие подчас и были той условностью, которая подменяла художественное действие, художественный образ прямыми декларациями. Условностью, от которой драматург в конце концов отказался, был хор. При всем значении, которое придавал сам Вишневский образам Ведущих и хору, их роль от пьесы к пьесе превращалась в чисто служебную. На примере работы над «Оптимистической трагедией» видно, как автор свел к минимуму роль Старшин (тех же Ведущих) и отказался от введения хора.

В драматургии Вишневский продолжает разрабатывать темы, намеченные им в прозе, продолжает искать ответа на вопросы, волнующие его все эти годы. В пьесах «Первая конная» и «Последний решительный» звучит подлинный гимн сознательной, самоотверженной борьбе народа против его врагов. Героизм матросов художественно обрисован здесь в каких-то новых поворотах, в иных проявлениях. Тема красивой, гордой смерти обогатилась яркой сценой смерти коммунист-старшины в «Последнем решительном», который, умирая, выводит углем на стене

1520)0)00—27

161999973

— цифры, ярче всяких слов доказывающие его мысль: хоть и погибло нас 27, но в республике еще миллионы, которые постоят за себя.

К 1930 году Вишневский написал несколько отрывков из задуманной им эпопеи «Матросы»,²² ведущей непосредственно к созданию «Оптимистической трагедии». Писатель выделяет в «Матросах» главные проблемы: «проблема партийного руководства в армии и проблема смерти».²³

Отрывки содержат интересные моменты, которые показывают, как у Вишневского выдвигается на первый план идея большевистского руководства в армии, как вырисовываются образы, раскрывающие эти идеи. Тут много близкого к трагедии. В отрывке «21-й Украинский» у Вишневского впервые появляется образ Комиссара отряда, образ важный, хотя в рассказе он дан еще эскизно. Образ очерчен по принципу контраста: великую силу большевизма воплощает в себе слабый с виду человек. Очень часто в армию на работу комиссара по-

²² Отрывки из нее опубликованы в журналах: «Красная новь», 1930, № 7, № 9—10; «Залп», 1931, № 2.

²³ В. Вишневский. Оптимистическая трагедия, стр. 110.

сылались представители интеллигенции, люди, которые физически были несравненно слабее тех, чью волю они подчиняли высшей воле — воле партии. Такие явления таили в себе глубокую, острую драматичность и величие, они говорили о том, насколько сильны и могущественны идеи партии. Вишневский комиссаром в «Оптимистической трагедии» сделал женщину.

В рассказах, задуманных как части эпопеи «Матросы», Вишневский описывает важные драматические события: соединение регулярных воинских частей с анархическими отрядами. Позже, в выступлении на обсуждении «Оптимистической трагедии» Вишневский говорил: «Главное в том, что благодаря колоссальной выдержке, которую каждый раз проявляла наша партия в лице комиссаров, политотделов, ячеек и т. д., нам удалось победить».²⁴

В этих новых рассказах Вишневский по-прежнему ставит волнующую его проблему жизни и смерти. Третий из этих отрывков эпопеи (позже опубликованный под названием «Болельщик») насыщен большим философским обобщением. В нем образно и психологично раскрывается состояние человека, умирающего от ранений и сыпного тифа и преодолевшего, победившего свою болезнь. Проблема жизни решается Вишневским как борьба за жизнь, борьба упорная, с предельным напряжением сил.

Таким образом, еще до написания трагедии многие вопросы, поставленные в ней, были в центре внимания Вишневского. Задолго до появления трагедии выявилась ведущая тема всего творчества Вишневского, складывались черты его любимых героев — матросов. От произведения к произведению в литературной борьбе и спорах росло художественное мастерство Вишневского-драматурга, все яснее выступало его творческое своеобразие.

При всем своеобразии и неповторимости творческого пути художника следует всегда учитывать, кроме внутренней логики его творчества, то воздействие, которое оказывала на него современная ему действительность. Некоторые современники упрекали Вишневского за то, что он не пишет о сегодняшнем дне, что вся его драматургия обращена в прошлое. Упреки подобного рода были несправедливыми, ибо Вишневский был активным участником современной жизни. В годы, когда фашизм начал бряцать оружием, Вишневский пишет о героических днях своей страны, вызывая в памяти народа лучшие боевые традиции его истории. Международная обстановка, угроза войны —

²⁴ В с. Вишневский. Оптимистическая трагедия, стр. 101.

вот что побуждало писателя вновь и вновь возвращаться к темам гражданской войны.

Вишневский находился в самой гуще литературной жизни. С первых же своих пьес он обратил на себя внимание, выступив противником психологического направления в драматургии.²⁵ Вишневский был далеко не одинок в своих поисках нового содержания и новых форм драмы. Вместе с Н. Погодиным он начал литературную полемику против А. Афиногенова и В. Киршона. Главным оружием полемизирующих было их собственное творчество. Отсюда — черты полемичности, пронизывающие пьесы этих драматургов в первой половине 30-х годов. Это следует учитывать при анализе их пьес данного периода.

В частности, говоря об «Оптимистической трагедии», необходимо упомянуть, что она была задумана как пьеса, в известной мере полемизирующая с очень шумевшей в те годы драмой Афиногенова «Страх». В выступлении на обсуждении «Оптимистической трагедии» Вишневский говорил: «Был огромный эмоциональный толчок, который заставил думать: как люди будут себя держать в опасности, что такое для нас смерть. Почему в некоторых пьесах говорится о страхе и не показано наше бесстрашие? Отсюда сложнейший ход мысли, отсюда сложнейшие поиски, изучение материала на месте».²⁶ Другим толчком к написанию трагедии была острая неудовлетворенность Вишневского образами матросов, созданными в нашей драматургии, особенно образами матросов в «Разломе» Лавренева. В том же выступлении Вишневский говорил: «Меня все время привлекал тип матроса 17—18 годов. Это сложный тип. Его нужно дифференцировать... Писателей и драматургов привлекла группа забубенных матросов, которые при фильтрации 1921 г. оказались наполовину не моряками, а случайными и „посадскими“».

«Я вспоминаю свою реакцию после „Разлома“ (октябрь 1927 г.). Я выскочил из театра взбешенный, схватил телефонную трубку и побеседовал с автором „Разлома“ Б. Лавреневым. Я ему сказал, что в его пьесе не матросы 1917 года.

«Когда я начал свою драматургическую работу, я подумал, — надо показать, что были люди другого масштаба, другого типа».²⁷

²⁵ Эта борьба в конечном счете отразила различные творческие направления в русле единого метода социалистического реализма.

²⁶ Вс. Вишневский. Оптимистическая трагедия, стр. 87.

²⁷ Там же, стр. 88. Не ставя перед собой цели сравнивать пьесы Вишневского и Лавренева, отмечаем лишь этот факт как один из поводов к написанию трагедии.

Непосредственным толчком к написанию «Оптимистической трагедии» была, как это часто бывает в творчестве, случайность. 9 января 1932 г. Вишневский записал в своем дневнике: «Сегодня — были уже сумерки, оттепель. Невский сырой. Шли бойцы и пели походную. Старый мотив. Думал о войне и взволнованно нашел после ряда сложных ходов... решение пьесы к 15-летию Октября. Это должна быть патетика. Гимн. Матросы — и сквозь них решение большего. Увидел ряд отрывков и ясно, как некогда в 30 году финал „Последнего решительного“, — увидел финал новой пьесы: умирание командира-большевика. Колоссальной силы человек...»²⁸

* *
*

«Оптимистическая трагедия» рассказывала о рождении одного из полков Красной Армии, о том, как воля большевистской партии направила энергию анархистского отряда на служение революции.

Волю партии драматург воплотил в образе Комиссара полка — «колоссальной силы человека», как это было задумано с самого начала.

Конфликт трагедии заострен до предела; драматург не остановился на достаточно напряженной ситуации: комиссар и бунтующий против всякого подчинения анархистский отряд. Вишневский пошел дальше: женщина-комиссар и бунтующий анархистский отряд. На этом контрасте решается проблема силы большевистских идей.

Другая серьезная проблема, поставленная в трагедии, — проблема поведения человека перед смертью; ее Вишневский решил здесь с наибольшей силой.

«Оптимистическая трагедия» — пьеса, в которой Вишневский создал свои лучшие художественные образы: Комиссара и матроса Алексея.

Пьеса вобрала в себя основные проблемы всего предыдущего творчества: партия и ее роль в руководстве армией, героика матросских частей, смерть как подвиг.

«Оптимистическая трагедия» явилась также итогом поисков в области драматургической формы.

Творческая история «Оптимистической трагедии» не заканчивается ее первой редакцией 1932 года. Вишневский не был

²⁸ В. Вишневский, Собрание сочинений в пяти томах, т. I, стр. 574—575.

удовлетворен результатом своей работы и уже через год подготовил к печати вторую редакцию, значительно отличающуюся от первой;²⁹ текст второй редакции и является окончательным. Сопоставляя эти две редакции, можно проследить те творческие итоги, к которым пришел Вишневский в результате многолетних исканий, раздумий и опытов.

Прежде всего претерпела изменение по сравнению с первой редакцией одна из основных проблем трагедии: проблема жизни и смерти. В первоначальной редакции старшина хора в самом начале рассказывает зрителям, что произойдет в трагедии. «Полк обращается к потомству... Он украшает свою гибель отрицанием смерти и предлагает — молча и величественно подумать, постигнуть, что же, в сущности, для нас смерть».³⁰

Во второй редакции конец фразы изменен таким образом: «...подумать, постигнуть, что же, в сущности, для нас борьба и смерть».³¹

И это не случайное слово. Изменился замысел драматурга, что в свою очередь вызвало замену почти всего третьего последнего акта — новым. В первом варианте Вишневский создал такой финал: весь полк окружен и взят в плен. Все бойцы должны умереть, драматург показывает, как по-разному вели себя люди перед смертью: истерика командира отряда, который готов любой ценой купить себе жизнь, религиозный экстаз представителей наиболее слабой части полка и, наконец, воля Комиссара, своим примером заставившего людей в последний раз поднять высоко головы и гордо принять смерть. Теперь драматург создает новый финал, насыщенный действием, борьбой до победного конца, борьбой даже тогда, когда, казалось бы, нет никакой надежды на победу. Проблема смерти раскрывается здесь не как умирание людей, а как борьба за жизнь, борьба против смерти, мужественная и гордая. Этот мотив усиливает оптимистическое звучание трагедии, он оттеняет смерть Комиссара, которому есть на кого оставить полк, есть кому передать то главное, с чем пришел Комиссар к людям — коммунистические идеи.

Другим серьезным итогом переработки явился образ женщины-комиссара, созданный в трагедии. В нем Вишневский сумел воплотить не просто лучшие черты большевика, драматург придал образу огромную обобщающую силу, и этому во многом способствовал жанр трагедии, избранный автором. Мы не знаем

²⁹ В.с. Вишневский. Оптимистическая трагедия. М., 1934.

³⁰ В.с. Вишневский. Оптимистическая трагедия. 1933, стр. 6.

³¹ Пьесы советских писателей, т. 3. «Искусство», М., 1954, стр. 274.

имени этой женщины, мы не знаем иных ее качеств, чем те, которые требует ее миссия, мы не знаем ее прошлого и т. п. И даже ее письмо подруге, которое вводит Вишневский во вторую редакцию, не раскрывает нам ничего того, что не имеет прямого отношения к главной теме пьесы. И это — вполне оправданный путь: образ находится в полном стилевом единстве с жанром трагедии, жанром, тяготеющим к философскому осмыслению событий.

Вишневский, внося изменения в образ Комиссара, стремился к большей его цельности, к четкому и строгому рисунку этого образа. В окончательной редакции Вишневский снял ситуацию, которая рисовала серьезные колебания Комиссара, едва не совершившего ошибку. Вот сцена из первой редакции, вычеркнутая Вишневским. Вожак требует от Комиссара написать приказ об аресте командира отряда, т. е. требует, тем самым, убить командира и подчиниться анархистскому руководству. Комиссар посмотрел, кивнул, сел.

«В а й н о н е н. Комиссар, не тиши. Ты что, с ума сошла?»

«Х о р. Комиссар!»

«1-й старшина хора. Не вмешивайтесь в трагедию. Не поправляйте историю. Все идет, ускоряясь, к очищающему удару. Она ответит за свои действия.

«Комиссар. Отвечу.

«Надломленный и растерянный Комиссар в одиночестве.

«Комиссар. Как же? Неужели... подождите...

«1-й ст. хора. Спокойно.

«Комиссар. Я не могу больше!

«1-й ст. хора. Помни, кто ты.

«Комиссар. Пусти.

«1-й ст. хора. Писать капитуляцию?»

«Комиссар. Пусти!»

Комиссар в стыде и страхе сел писать текст капитуляции». ³²

Эту сцену драматург заменил другой: в ответ на предложение Вожака Комиссар созывает у себя коммунистов и сочувствующих им и подготавливает их к открытому выступлению против анархистской верхушки, руководящей отрядом. Это изменение делает образ Комиссара более цельным, более соответствующим идее трагедии.

Во второй редакции Комиссар на собрании коммунистов рвет приказ Вожака и задает решающий вопрос: «Кто готов пожертвовать головой?»

³² Вс. Вишневский. Оптимистическая трагедия. 1933, стр. 47—48.

«Комиссар. Мы поставим тут все на место. Должны поставить. (Старому матросу) Ты покрепче, видимо. Будешь говорить перед полком. Если убьют, следующий будет говорить Вайнонен. . .

«Рябой. Чего не понять! Этого убьют, другого убьют, а ты-то что сама?»

«Комиссар. Я? Я сама и начну, товарищи». ³³

Серьезные изменения внес драматург и в два других ведущих образа трагедии: Алексея и финна Вайнонена. Алексей — сложная и богатая личность. Он дан Вишневским как искатель правды, как человек, который хочет найти что-то большое, за чем он мог бы пойти. Алексей — это человек, который при всех своих шатаниях и поисках неизменно идет к большевизму. И тем не менее главная мысль, определяющая этот образ, четко выявилась лишь в окончательной редакции трагедии. Первый вариант показывает, что еще не все здесь было ясно самому драматургу. В первой редакции у Алексея очень резко подчеркнут анархизм, его полная солидарность вначале с Вожаком и Сиплым. Алексей даже по-человечески любит Вожака (от похвалы Вожака лицо Алексея «посветлело», по ремарке автора, а в сцене, когда Алексей должен вести Вожака на расстрел, он обнимает и целует его, как друга). Моральная распушенность у Алексея выпячена на первый план (он заставляет маршировать голую женщину) и т. д.

Когда Алексей в первой редакции все-таки восстает против власти Вожака, он это делает не как человек, порывающий с анархизмом (так в окончательном варианте), он выступает как судья того, кто изменил анархизму, нарушил его основы. Вот как судит Алексей Вожака в первой редакции:

«Алексей. Превосходство? Кого? Его? Над кем? (К Вожаку) При тебе слишком тихи. . . (Оскорбительно пародируя.) „Почему шум?“ Ты — властолюбивый анархист. Ты публично лжешь каждым своим поступком. Ты противоречишь анархии! . . Вы, отрицатели власти, забравшие власть! Я бросаю тебе в лицо, в морду, в рожу: ты предатель и изменник». ³⁴

Во второй редакции проведена более логичная линия недовольства Алексея анархистами. В сцене (вторая редакция), где Алексей рвет с Вожаком, он уже рядом с Комиссаром, он уже не анархист.

Наконец, во второй редакции Вишневский снимает любовную линию Алексея и Комиссара. Это смешивало личный и

³³ Пьесы советских писателей, т. 3, стр. 300—301.

³⁴ Вс. Вишневский. Оптимистическая трагедия. 1933, стр. 53—54.

социальный конфликт в ущерб последнему, ибо когда в первоначальном варианте финала женщина-комиссар отвечала взаимностью на любовь Алексея, то все дальнейшее его поведение выступало не как результат победы идей партии, а как торжество любви.

Изменился в общих очертаниях и образ коммуниста Вайнонена, вначале единственного, кроме Комиссара, коммуниста в отряде. Вишневский больше выделил его из общей массы, наделив чертами, которые ставят его выше рядового матроса (снята чрезмерная грубость Вайнонена, частые попытки пустить в ход финку и т. д.).

Серьезное изменение идейного содержания трагедии заключалось во введении в окончательную редакцию ряда героев, сочувствующих коммунистам: Высокий матрос, Старый матрос и т. д. Эта линия усиливалась и за счет многих новых штрихов, подчеркивающих с самого начала неоднородность анархистского отряда. Такое изменение усиливало реализм трагедии, жизненность показываемых в ней событий, ибо в первой редакции, где Комиссар был один и только Вайнонен оказывал ему поддержку, победа Комиссара носила характер исключительный, случайный. Во второй редакции Вишневский сумел подчеркнуть, что при всей своей силе Комиссар не мог не опираться на лучшую часть отряда.

Наряду с решением основных проблем и главных образов трагедии во многом была изменена и ее форма, ее структура.

Так, Вишневский совершенно убрал из пьесы сцены, где он полемизировал с современной ему критикой и некоторыми направлениями в драматургии. Эти сцены, при всей их злободневности, не были органически связаны с действием пьесы, они разрывали движение сюжета в наиболее напряженный момент, дробили впечатление. Кроме того, такая полемика, которая подразумевала вполне конкретные лица, снижала общее значение пьесы, делала ее пьесой близкого прицела.

В «Оптимистической трагедии» Вишневский отказывается от введения хора и сводит почти на нет роль Ведущих (здесь они — 1-й и 2-й старшина). Еще в первой редакции хор в пьесе присутствовал, роль его заключалась в создании и поддержании эмоционального накала действия. Хор в белом стоял полукругом на сцене и эмоционально реагировал на события трагедии. В ряде случаев ремарка отмечает: «движение хора», «звуковая волна хора, распространяющаяся вдаль». Когда анархисты надвигаются на Комиссара и Комиссар стреляет в живот одному из них, то в самый напряженный момент, почти одновременно с выстрелом, у хора вырывается «ах-ха!». Это были услов-

ности, которые не могли заменить художественного впечатления от самого действия пьесы. Образы Ведущих в первой редакции во многом дополняли функции хора, а подчас играли чисто служебную роль. Вот пример. На голос из зала: «Дальше! Поставьте сюда стол. По местам стоять!»³⁵ — появлялись Ведущие, а также там, где надо было сюжетно связать действие и т. д. Вишневский много работал над ролью Ведущих для второй редакции. Ведущие вставлены всего в трех местах пьесы с репликами обобщающего политического содержания. И это сокращение вполне закономерно: по мере усиления образов и художественной разработки сюжета, композиции, отпадала необходимость в Ведущих с их условными функциями. Образы Ведущих в том виде, как они присутствуют в окончательном варианте трагедии, — ее слабое место, они не являются необходимыми звеньями пьесы и могли бы вообще отсутствовать, не причинив пьесе ущерба.

В ходе работы драматурга очень изменился общий стиль произведения. Отличительной особенностью трагедии Вишневского (это встречается и у других драматургов — Леонова, Арбузова) являются обширные художественные ремарки, рассчитанные как на сценическое выполнение, так и на чтение трагедии. Эти ремарки отразили работу Вишневского над языком. Стиль ремарок первой редакции отличался большим налетом экспрессионизма, подчас туманными, непонятными сочетаниями слов и фраз. Вишневский работает над языком в плане приближения его к реальной основе, отнюдь не снижая его образности.

Вот примеры работы Вишневского над ремарками:³⁶

І редакция

Рев, подавляющий мощью и скорбью. Дочеловеческие всплески вод, рождающих 1-ю тварь. И первые стремительные взрывы могучего восторга от прихода жизни, восторга, теснящего дыхание и обжигающего. И — первое оцепенение перед смертью. История, текущая, как Стикс, испарения всех тел, шум человеческих тысячелетий, тоскливый вопль: «зачем?» (3).

ІІ редакция

Музыкальное вступление. Рев, подавляющий мощью и скорбью. Стремительные взрывы могучего восторга, теснящего дыхание и обжигающего. Шум человеческих деяний, тоскливый вопль: зачем? (273).

³⁵ Вс. Вишневский. Оптимистическая трагедия. 1933, стр. 17.

³⁶ Сравниваемые ремарки даются по изданиям: Вс. Вишневский. Оптимистическая трагедия. Гослитиздат, М., 1933 и «Пьесы советских писателей», т. 3, «Искусство», М., 1954.

Тишина. Тоскливая музыкальная жалоба — чья-то гармонь (39).

Испарения. Мрачные лярго и адажио... На чем-то колене будет сломан чей-то хребет. Угрюмая тревога и поступь террора (46).

Где-то вдалеке играет гармонь, — вероятно, это Алексей (294).

Эта ремарка вычеркнута.

«Оптимистическая трагедия» не является завершением работы Вишневого над темой войны и героической смерти во имя идей. Пытливое воображение заставляло его искать новые повороты в решении этих проблем. По существу, все значительное, написанное им впоследствии, посвящено героической борьбе народа: сценарии «Мы из Кронштадта», «Мы, русский народ», пьеса «Незабываемый 1919-й». Однако «Оптимистическая трагедия» во второй своей редакции является вершиной его творчества, произведением, в котором достигнуто единство высоких гражданских идей и оригинальной, высокохудожественной формы.



Н. И. НИКУЛИНА

РАБОТА Н. ОСТРОВСКОГО НАД РОМАНОМ «КАК ЗАКАЛЯЛАСЬ СТАЛЬ»

В последние годы усилился интерес критиков и литературоведов к проблеме художественного мастерства. Менее исследованы вопросы специфики художественных произведений различных писателей, связанные с индивидуальным восприятием сущности социалистического реализма, целевыми установками их произведений, своеобразием художественного обобщения.

Из числа работ, посвященных творчеству Н. А. Островского (а их более ста), имеется всего несколько исследований, в которых интересно поставлены и раскрыты, хотя и не всегда с достаточной полнотой, названные выше вопросы. Назовем здесь монографию Н. Венгрова, критико-биографические очерки С. Трегуба и Д. Юферева, работу Л. И. Тимофеева.¹

Художественный опыт Николая Островского чрезвычайно поучителен, несмотря на то, что автор романа «Как закалялась сталь» работал в литературе всего 6 лет.

Когда из печати вышла первая часть романа «Как закалялась сталь», Николаю Островскому исполнилось всего 28 лет, и это было его первое произведение, если не считать потерянной повести о котовцах. Как же случилось, что молодой начинающий писатель создал произведение мирового значения, показал героя, который воплотил в себе лучшие черты советского человека и стал одним из любимейших положительных образов советской литературы? Как работал над своим первым произведением писатель, который уже к 1930 году, т. е. к моменту на-

¹ Н. Венгров. Николай Островский. Изд. АН СССР, М., 1952; С. Трегуб. Николай Островский. «Советский писатель», М., 1954; Д. Юферев. Н. А. Островский. Гослитиздат, М., 1954; Л. И. Тимофеев. О художественных особенностях романа Н. Островского «Как закалялась сталь». Изд. Академии педагогических наук РСФСР, М., 1955.

чала работы над романом, потерял зрение и был прикован к постели тяжелой неизлечимой болезнью? Поучительная для молодых советских писателей страница раскрывается при сопоставлении различных вариантов, а затем опубликованных изданий этой книги.²

Эти вопросы привлекали и будут привлекать читателей и особенно исследователей, стремящихся разгадать секрет успеха и популярности Н. А. Островского, создавшего ряд крупных художественных образов большого обобщающего значения.

* * *

Роман «Как закалялась сталь» (I часть) был впервые напечатан в журнале «Молодая гвардия» в 1932 году (кн. 4, 5, 6, 7, 8—9).

В 1934 году в этом же журнале была опубликована II часть романа (кн. 1, 2, 3, 4, 5).

В архиве Н. Островского (Центральный государственный литературный архив ГАУ МВД СССР) хранятся рукописи романа. Они имеют значительные разночтения с окончательным текстом.³

Первая глава была записана Н. Островским самостоятельно, с помощью транспаранта. Остальные творческие материалы представляют собой записи, сделанные под диктовку писателя его родственниками, друзьями, секретарями Островского (Р. П. Островской, Г. Алексеевой, А. П. Лазаревой и др.), и машинопись с правкой автора. Правка вносилась в текст этими

² Раскрывая процесс творческой работы, мы руководствовались отрицательным отношением Н. Островского к тем своим критикам, которые слишком увлекались «проблемой физического страдания». «Говорите не о них (условиях жизни, — Н. Н.), а о художнике, о произведении, — обращался он к друзьям и критикам. — Обстреляйте вашей критикой не эту подлую болезнь, а роман...» (А. А. Каравеева. Николай Островский. «Знание», М., 1954, стр. 20).

³ Обычно окончательным текстом считается последняя прижизненная редакция произведения. Такой редакцией было издание романа «Как закалялась сталь» в 1936 году («Молодая гвардия», М.). Однако ни в этой редакции, ни в других редакциях романа, изданного в 1936 году, не были учтены все авторские поправки и отдельные замечания писателя. Поэтому окончательным текстом следует считать последнее издание «Как закалялась сталь»: Николай Островский. Собрание сочинений в трех томах, т. I. Гослитиздат, М., 1955 (см. справку об изданиях романа на стр. 407—413). В дальнейшем цитаты из романа даются по этому изданию с указанием страниц в тексте статьи.

же лицами. Знакомство с архивными материалами показывает, что каждая глава имела несколько вариантов.

Таким образом, несмотря на то, что Н. Островский находился в необычных для писателя условиях (он не мог сам пойти в редакцию или своей рукой исправить написанное), текст романа правился им неоднократно еще до первого издания книги, а также и при дальнейших переизданиях романа, вплоть до последнего прижизненного издания.

Следует подчеркнуть органическое единство тех многочисленных исправлений, которые были внесены в текст романа «Как закалялась сталь»: они соответствовали опубликованным высказываниям писателя о советской литературе и о своих произведениях в частности.

Из переписки Н. Островского с друзьями видно, как возмущался молодой писатель, когда без его ведома в роман вносили какие-либо изменения.

После опубликования первой части романа в журнале «Молодая гвардия» Островский жаловался своему другу П. Н. Новикову: «Грубо и некстати отрезали (половину 9-й главы I части, — Н. Н.), со вторым томом я не позволю этого сделать. Одно хорошо. Это вся книга моя и никто не влепляет своего».⁴

Были случаи, когда Н. Островский из-за болезни не успевал просмотреть книгу для нового издания и соглашался с публикацией текста, исправленного редакцией. Однако после этого он всегда отделял места, с правкой которых был согласен, от сокращений произвольных, идущих вразрез с творческими устремлениями автора.

«Читая первые главы, я чувствую легкие порезы от прикосновения твоих „ножниц“, — писал он А. А. Караваевой. — Я не говорю о справедливо выброшенной швали — банда студентов и т. п., а о строках, отсечение которых болезненно чувствуется и вызвано лишь режимом бумаги».⁵

Сделанные без ведома автора сокращения текста были восстановлены в третьем издании романа.⁶

«За эти годы каждый редактор делал свои манипуляции, — писал Островский редактору издательства «Молодая гвардия» Гориной, — в результате этого роман очень пощипан. Целые

⁴ Из воспоминаний В. Р. Бондарева. Архив музея Н. Островского в Сочи.

⁵ Н. Островский, Сочинения, т. II, «Молодая гвардия», М., 1953, стр. 312.

⁶ Н. Островский. Как закалялась сталь. Роман в двух частях. «Молодая гвардия», М., 1935, 382 стр.

куски выкидывались, а „швы“ не делались, отсюда скачкообразность».⁷

Писатель восстановил целый ряд эпизодов и, в частности, слова, ставшие девизом советской молодежи: «Самое дорогое у человека — это жизнь...» (в изданиях, опубликованных до 1935 года, этих слов не было).

«Хотя тов. Гориной пришлось много поработать, — писал Островский директору издательства Полянскому, — но зато третье массовое издание выйдет в настоящем виде. Все ненужное мы выбросили, а нужное дополнили».⁸

Этот текст писатель считал полностью освобожденным от нежелательных изменений: «...третье массовое издание (100 т[ысяч]) выйдет вполне такое, как я хочу».

Посылая этот текст с некоторыми замечаниями для третьего украинского издания, он писал К. Д. Трофимову: «Это последние поправки».⁹

Однако в 1936 году Островский вновь редактирует роман «Как закалялась сталь», значительно дополняя вторую часть книги. Эта редакция является последней прижизненной публикацией романа. Но и в окончательном тексте Н. Островский видел много недостатков. К их числу он относил сцену встречи Павла и Тони на строительстве узкоколейки, образ Фроси («Иначе, сильнее надо было показать ее!»), сцену Павла и Христины в тюрьме («По иному должен повести себя Павел. Больше душевной теплоты, больше понимания и сочувствия к этой прекрасной девушке должен был бы обнаружить. Что-то есть холодноватое в его отношении с ней») и ряд других.¹⁰

Островский был неутомимым и взыскательным художником, предъявляющим к творчеству очень высокие требования. Примечательны его размышления о романе «Как закалялась сталь», относящиеся к 1936 году, когда роман выдержал уже несколько изданий, получил высокую оценку в критике и завоевал огромную популярность в широких читательских кругах.

«Так хотелось бы самому читать свою книгу страницу за страницей, строку за строкой и переделывать, переделывать, опять и опять дополнять, зачеркивать... Ах, до чего же это нужно!»¹¹

⁷ Из письма, относящегося к 1935 году. Центральный государственный литературный архив ГАУ МВД СССР, архив Н. А. Островского. В дальнейшем сокращенно: Архив Н. Островского.

⁸ Архив Н. Островского, из письма от 17 мая 1935 года.

⁹ Н. Островский, Собрание сочинений в трех томах, т. I, стр. 412.

¹⁰ См. об этом в статье Б. Шиперович «Библиотека Н. А. Островского» (альманах «Год тридцать седьмой», 1954, 18, стр. 339—340).

¹¹ Там же, стр. 345.

Работа над редактированием романа «Как закалялась сталь» отняла много времени, но сделала книгу более яркой, выразительной. Писатель мог с полным правом обращаться к своим товарищам по перу с призывом уважать запросы советского читателя:

«Пусть книг будет меньше, но они должны быть ярче. Серой книге нет места на книжной полке. Нельзя воровать время у честного труженика, его отдых».¹²

Размеры данной статьи не позволяют полностью воспроизвести процесс работы Н. Островского над текстом романа «Как закалялась сталь». Автор ставит своей целью раскрыть характер работы писателя над сюжетом, композицией, над главными образами, языком и стилем его первой книги.



Было бы ошибочно думать, что, приступая к роману в 1930 году, Островский прямо ставил перед собой цель дать в лице Павла Корчагина героя, на которого равнялась бы молодежь. Вряд ли подобная схема предвзятого положительного героя может быть хорошим условием для создания любого художественного произведения.

Успех романа «Как закалялась сталь» был предопределен именно тем, что писатель шел не от схемы идеального героя, а от самой жизни. Активный участник гражданской войны. Островский видел настоящих героев, защищавших свою родину, он сам был отважным разведчиком и патриотом.

Именно поэтому, когда встал вопрос о книге, Островский обратился к материалу гражданской войны и первых лет мирного строительства, видя в нем источник огромного поэтического вдохновения, суровой и героической правды.

Дальнейшая расстановка образов, композиция романа, определение его жанра, отбор материала — все это было подсказано ему самой жизнью, опытом художника, который формировался вместе с возникновением своей первой книги, партийностью писателя-большевика, чутко улавливающего запросы времени, склонностью писателя к созданию крупных и ярких типов, лирических сцен, драматических ситуаций, романтического стиля.

Высказывания самого автора, начиная с общего определения темы и заканчивая общей оценкой романа в 1935—1936 годах.

¹² Н. Островский, Сочинения, т. II, стр. 233.

обнаруживают именно эту особенность в работе молодого писателя над произведением.

Отвечая на вопрос, как он стал писателем, Н. Островский говорил, что во время гражданской войны он писал много писем и часто для памяти оставлял у себя черновики. Кое-какие письма сохранились у друзей и родных. После войны он решил перечитать все, что непосредственно говорило о пережитом. «Читаю их, — рассказывал Н. А. Островский, — и вдруг стало все оживать у меня в воображении: люди, события. Да так ярко, что я не успевал записывать».¹³ Это были воспоминания участника гражданской войны, записанные для себя.

По всей вероятности, они явились первыми литературными заготовками, пока еще ни для чего не предназначенными.

Впоследствии Н. Островский вспоминал, что у него давно возникло желание записать события, свидетелем, а иногда и участником которых он был. Но занятый организационной работой в комсомоле, он не мог найти для этого времени. «Единственная проба, и то не литературного характера, а просто запись фактов, была коллективная работа с товарищем, написанная по предложению Истмола Украины».¹⁴

Судя по воспоминаниям друзей и близких писателя, можно предполагать, что замысел романа «Как закалялась сталь» во многом был подготовлен устными рассказами Н. Островского о героях гражданской войны, о молодежи, участвовавшей в боях за советскую республику. Нередко героем этих рассказов был сам автор, скрывавший этот факт от своих слушателей и как бы проверявший значительность, типичность поступков своего героя.

«Тогда я впервые услышала о его такой героической жизни, — вспоминает жена писателя Р. П. Островская. — Большинство рассказанных им эпизодов описаны в книгах „Как закалялась сталь“ и „Рожденные бурей“. Рассказывал о засадах по борьбе с бандитами, о строительстве узкоколейки, о поездке на съезд комсомола в Москву и ряд других. Часто он не называл своего имени, рассказывал просто о друзьях, кончив рассказ, между прочим, открывал имя героя».¹⁵ Эти рассказы относятся к середине 20-х годов. В это время Н. Островский уже подумывал о создании литературного произведения. Отсюда становится ясной направленность этих рассказов.

¹³ Из воспоминаний заслуженной артистки РСФСР Н. Комаровской. — «Смена», 1951, 22 декабря.

¹⁴ Н. Островский, Сочинения, т. II, стр. 186.

¹⁵ Р. Островская. Рожденные бурей. Воспоминания о муже писателя-орденоносце Н. Островском. Архив музея Н. Островского в Сочи.

Островский рассказывал не просто о себе, но о своем поколении, и ему хотелось, чтобы слушатели не просто познакомились с жизнью Николая Островского, а увидели облик типичного представителя революционной молодежи.

«Тогда уже у меня зрела мысль обо всем пережитом рассказать молодежи, которая не видела всех этих ужасов. Рассказать им, чтобы они крепче любили, не жалели жизни, если понадобится, за свою родную страну. На Вас я впервые познавал, стоит ли начинать работу, добьюсь ли того, что намечаю».¹⁶

Таким образом, устные рассказы способствовали формированию намеченного замысла. В 1927 году Н. Островский сообщал своему другу: «Собираюсь писать „историческо-лирическо-героическую повесть“, а если отбросить шутку, то всерьез хочу писать, не знаю только, что будет».¹⁷

В результате была написана повесть «Котовский» (условное название), которую Островский из скромности никому не показал. Повесть была послана им на отзыв товарищам в Одессу, отзыв был положительный, но единственный экземпляр рукописи был утерян почтой. В течение нескольких лет он усиленно готовился к работе над новой книгой. Весной 1930 года делает первую пробу. Р. П. Островская вспоминает об этом:

«Хорошо рассказывал он вечерами о своих приключениях и столкновениях, так похожих на жизнь Павла Корчагина. И однажды Николай рассказал мне о том, что задумал написать книгу, эпизод которой частично продумал. Тут же произвели пробу. Написанная пара страниц показала, что эта возможность не исключена. Нужно было начинать работу».¹⁸

В это же время Н. Островский пишет П. Новикову о «плане, имеющем целью наполнить жизнь содержанием, необходимым для оправдания самой жизни».

«План этот очень трудный и сложный, — пишет он, еще не уверенный в возможности написать и опубликовать книгу. — Если удастся реализовать, тогда поговорим».¹⁹ Здесь же он замечал: «Я о нем писать не буду, поскольку это проект. Кратко: это касается меня, литературы, издательства „Молодой гвардии“».²⁰

¹⁶ Р. Островская. Рожденные бурей. Воспоминания о муже писателе-орденоносце Н. А. Островском.

¹⁷ Н. Островский, Сочинения, т. II, стр. 259.

¹⁸ Из воспоминаний Р. Островской. Архив музея Н. Островского в Сочи.

¹⁹ Н. Островский, Сочинения, т. II, стр. 279.

²⁰ Цит. по воспоминаниям П. Н. Новикова (Архив музея Н. Островского в Сочи).

Приступив к работе над романом, Н. Островский уже ни о чем другом думать не мог и, как рассказывает жена писателя, собирал «материал для книги даже во сне». Однажды, уже «работая над романом „Как закалялась сталь“, он отвлекся от темы и написал юмористический рассказ, содержанием которого была его собственная больничная жизнь. Действующие лица этого рассказа, — вспоминает Р. П. Островская, — старик, вечно недовольный столом, обжора по своему содержанию, и молодой парень, рвущийся к работе... Николай в юмористическом тоне описывал бывших своих соседей по койке... К сожалению, эти страницы были не закончены и впоследствии утеряны. Не мог Николай размениваться, отрываясь от своей основной работы над романом».²¹ В основу романа «Как закалялась сталь» был положен автобиографический материал.²²

«Хочу показать рабочую молодежь в борьбе и стройке»,²³ — писал Островский 4 июля 1931 года, намечая тему первой и второй части романа. В статье «Моя работа над повестью „Как закалялась сталь“» автор указывал: «Мною было задумано написать историю группы детей рабочих от их детского возраста до партийности... Молодая гвардия партии и комсомола за все время своего существования дала десятки тысяч замечательных людей, беззаветно преданных партии и своему классу. Их борьба под знаменем Красной Армии в период гражданской войны, борьба с разрухой, затем творческая работа в восстановительный период и, наконец, развернутая во всю ширь за последние годы борьба за построение социализма в нашей стране — дают неисчерпаемый материал для пролетарской художественной литературы».²⁴

Писатель отчетливо видел цель создаваемой книги: «Написать об этом необходимо для тех миллионов, что теперь влились в комсомол, для тех, кто не был свидетелем или участником героической борьбы рабочей молодежи бок о бок с отцами за жизнь республики».²⁵

Посылая I часть книги в редакцию журнала «Молодая гвардия» в январе 1932 года, Островский писал в автобиогра-

²¹ Из воспоминаний Р. Островской. Архив музея Н. Островского в Сочи.

²² Об этом см. подробно в монографии Н. Венгрова «Николай Островский».

²³ Н. Островский, Сочинения, т. II, 1953, стр. 283.

²⁴ Н. Островский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, Гослитиздат, М., 1956, стр. 217—218.

²⁵ Там же, стр. 218.

фии, приложенной к рукописи романа: «Я попытался облечь в литературную форму действительные факты, зарисовал целую группу товарищей, частью работающих и сейчас, частью погибших... Моим желанием было показать детство и юность детей рабочих, ранний тяжелый труд и рассказать, как они вовлекались в классовую борьбу».²⁶

«Написать в форме повести или романа историю рабочих, подростков и юношей, их детство, труд и затем участие в борьбе своего класса», — советовал Островскому и редактор «Молодой гвардии» тов. Костров.²⁷

Указание на подобное решение темы находим в первоначальном варианте 6-й главы II части. «О ком бы в ней (книге, — Н. Н.) ни писалось, кто бы ни взят был героем, но это рассказ будет не только о нем — обо всей нашей братве»,²⁸ — о такой книге мечтает Николай Окунев.

Начиная с 1931 года, в письмах Островского появляются упоминания о Корчагине. Обращаясь 9 декабря 1931 года к А. А. Жигиревой, он спрашивал: «В своем письме напиши и о Корчагине. Как, сумел ли я хоть отчасти правдиво написать о жизни рабочего-комсомольца?»²⁹

Интересно отметить, что в первой части романа образам других комсомольцев уделено значительно большее внимание, чем во второй. Во второй части Корчагин выдвигается на первый план, а судьбы остальных комсомольцев уже играют второстепенную роль, подчеркивая типичность Павла как положительного героя.

И дело не в том, изменился ли замысел романа или он был противоречивым, а в том, что, работая над книгой, писатель не сразу нашел художественное решение задуманной темы, не сразу определил индивидуальную форму типизации жизненного материала в художественном произведении. Это художественное решение явилось результатом длительной работы писателя над текстом романа. Как видно из сопоставления его различных редакций, воплощение замысла постепенно определялось в соответствии с теми задачами, которые выдвигались перед советскими писателями в начале и середине 30-х годов.

Особенностью художественной типизации в романе «Как закалялась сталь» явилось выделение крупным планом Павла Корчагина как положительного героя, поэтизация в нем героической личности, качеств бойца-победителя. Такое понимание

²⁶ Н. Островский, Собрание сочинений в трех томах. т. II, стр. 213.

²⁷ Там же.

²⁸ Цит. по книге Н. Венгрова «Николай Островский», стр. 67.

²⁹ Н. Островский, Сочинения, т. II, стр. 286.

художественного своеобразия романа подтверждается замечаниями самого автора по поводу пьесы «Павел Корчагин».

«Пьеса названа „Павел Корчагин“. А он у вас почти второстепенная роль... Вы не даете его обаятельным, — говорил Н. Островский на обсуждении. — Павла и Риту надо как-то отеплить, облагородить, очеловечить... И потом надо лучше, убедительнее показать рост Павла. Их надо выдвинуть на передний план, даже за счет других».³⁰

В самом конце романа Н. Островский приоткрывает свой сокровенный замысел: «Когда луч антенны принес из Магнитостроя весть о подвигах юной братвы, сменившей под кимовским знаменем поколение Корчагиных, Павел был глубоко счастлив» (398).

Своеобразие художественного обобщения в этом произведении и состояло в том, что Павел Корчагин был показан как представитель «поколения Корчагиных», типичный характер, один — лучший! — из многих рядовых советских людей — борцов, строителей, тружеников, героически преодолевающих все препятствия на пути строительства прекрасного здания коммунизма.

Концентрируя качества «молодого героя нашего времени» главным образом в характере Павла Корчагина, писатель создал художественный образ большого воспитательного значения.

Типизация авторского «я», включение автобиографического материала в художественное произведение является характерным явлением советской литературы, основанной на правдивом отражении реальной действительности.

Принцип художественного обобщения автобиографического материала роднит «Как закалялась сталь» Островского с автобиографической трилогией М. Горького.

«Если бы в Европе были более близко знакомы с русским народом, то знали бы, что „история Горького“ — не единичный случай и не представляет собой особого исключения», — писал Горький в 1928 году в «Обращении к немецким писателям».

Н. Островский «по-горьковски» осмыслил свою биографию: «Моя жизнь такая же, как у всех тех, кто был непосредственным участником гражданской войны, всех тех, кто защищал нашу рідну червону Україну... И я хочу, чтоб в книге была не моя биография, а биография молодого рабочего — революционера».³¹

³⁰ Н. Островский. Собрание сочинений в трех томах, т. II, стр. 292—294.

³¹ Цит. по книге Н. Венгрова «Николай Островский», стр. 66.

Традиции Горького в романе «Как закалялась сталь» проявились в поэтизации Корчагина путем выделения в нем качеств стойкого борца-революционера. Сюжет и композиция романа «Как закалялась сталь» подчинены главной линии в раскрытии характера героя — его революционности. Смысл жизни героя — «в борьбе за освобождение человечества». Судя по замечаниям Островского к пьесе, написанной Рафаловичем по роману, писатель считал эту мысль главной в произведении.³²

Критерий оценки человека — степень его активного отношения к жизни, участия в революционной борьбе. Именно поэтому роман «Как закалялась сталь», подобно произведениям Горького о революционерах, раскрывает становление революционных качеств, революционного сознания героя. Материал у Островского был иной, чем у Горького, — его герой формируется в период Октябрьской революции и гражданской войны, а затем он участвует в мирной социалистической стройке.

Рукопись первой страницы, написанная рукой Н. Островского, с заглавием «Как закалялась сталь», свидетельствует, что к началу написания романа замысел его был почти оформлен. Когда А. А. Караваева посоветовала молодому писателю изменить заглавие книги на «Павел Корчагин», Н. Островский наотрез отказался.

В названии «Как закалялась сталь» — смысл книги, ее «душа»,³³ говорил он. Этим названием подчеркивалась идейная направленность произведения — показать формирование целого поколения.

В основных чертах замысел романа был оформлен уже в рукописной редакции. Основная правка была связана именно с образом Павла Корчагина. Вычеркивание отдельных сцен, введение новых эпизодов, стилистические исправления и т. д. — все это соответствовало стремлению Островского сделать Корчагина центральным героем и личностью «пленительной», «обаятельной».

В необыкновенной, исключительной личной судьбе Корчагина писатель раскрыл типичные качества советских людей, и эта целенаправленность романа нашла свой отклик в сердцах читателей.

³² Н. Островский, Собрание сочинений в трех томах, т. II, стр. 294.

³³ Из воспоминаний А. А. Караваевой. Архив музея Н. Островского в Сочи. Решение Н. Островского оставить старое название не изменилось и после того, как он узнал, что один из разделов книги очерков А. Бусыгина «Первый гудок», вышедшей в 1928 году, носил почти одноименное название — «Закалялась сталь».

Получив массу писем от читателей, Островский убедился, что образ Павла Корчагина обладает огромной силой положительного примера.

Поэтому, выступая на заседании Сочинского горкома ВКП(б), Н. Островский с полным правом мог сказать, что его роман явился «ответом на призыв ЦК ВЛКСМ к советским писателям создать образ молодого революционера нашей эпохи».

Основываясь на популярности романа, ежегодно подтверждаемой множеством восторженных писем с высокой оценкой образа Корчагина, писатель как бы подводил итог сделанной работе. Неслучайно все выступления, где писатель прямо говорит о Павле Корчагине как о молодом революционере нашей эпохи, относятся не к периоду его работы над романом, а к 1935—1936 годам, когда книга была уже завершена.

Поиски художественного своеобразия в решении поставленной темы (роман о рабочей молодежи) увенчались успехом. Выделение одного героя крупным планом обеспечило яркое и глубокое поэтическое воплощение идейного замысла, подсказанного самой жизнью.

Приведем несколько примеров, раскрывающих процесс работы Н. Островского над «выдвижением» образа Павла Корчагина «на передний план, даже за счет других», усиления в нем тех качеств, которые должны «пленять» читателя.

В первых изданиях романа Павел Корчагин и Дмитрий Дубава были друзьями, вместе участвовали в «рабочей оппозиции» и были исключены из комсомола, вместе раскаиваются, произносят покаянные речи и получают прощение.

В дальнейшем судьбы Дубавы и Павла Корчагина расходятся. Дубава — отрицательный тип, троцкист; Павел Корчагин — передовой советский человек, положительный герой. Это расхождение в первых изданиях романа не только не оправдано, но становится непонятным после следующих характеристик Дубавы: «... в глазах много жизни и огня. В них прочтешь всего его. Дубава не может скрывать своих чувств. Порывистый, экспансивный, крепко стоит на своих ногах. В комсомоле он с восемнадцатого, в партии с двадцатого. Был на двух фронтах».³⁴ Или: «Дубава вырос политический не меньше Корчагина, если не больше (после политучебы, — Н. Н.). Дмитрий вчера расквитался со мной за все мое терпение и настойчивость. Не жалко сил, если они дают такие результаты».³⁵

³⁴ «Молодая гвардия», 1934. № 1, стр. 63.

³⁵ Там же, стр. 62—63.

Неясно, почему же Дубава, отличительной чертой которого является честность, политически грамотный член партии, крепко стоящий на своих ногах, близкий друг Павла Корчагина, лучшего представителя своего поколения, «геройский парень» (по определению Корчагина), стал троцкистом, врагом партии и народа. Да и эволюция Павла Корчагина не была ясна, в его облик привносились чуждые ему черты.

При переработке романа Н. Островский выправляет ошибочные места в развитии этих образов, выбрасывает ряд сцен, снижающих значение образа Павла Корчагина. Посылая в редакцию издательства «Молодая гвардия» вторую часть романа для третьего издания, Островский отмечает ряд страниц, которые необходимо выбросить. В письме к редактору издательства Родионову от 5 апреля 1935 года он писал, что эпизод с оппозицией Павла, «политически и художественно неоправданный», был придуман им для «усложнения сюжета». Желая сделать свою книгу «лучше и еще более большевистски направленной», Островский исключает из романа то, что было «нетипично для положительного типа комсомольца».³⁶

«Сделал я это потому, — объяснял он редактору украинского издательства К. Д. Трофимову в письме от 2 июля 1935 г., — что образ молодого революционера нашей эпохи должен быть безупречен и незачем Павке путаться в оппозиции. Тем более, что здесь я не грешу против правды».³⁷

Одновременно Островский вносит ряд изменений в образ Дубавы, для которого связь с «рабочей оппозицией» закономерна; писатель выбрасывает приведенные выше характеристики Дубавы и все больше отдаляет Павла Корчагина от Дубавы, противопоставляя их, а рядом с Дубавой ставит таких родственных ему персонажей, как Цветаев и Туфта.

Значительной переработке подверглась сцена случайного свидания Корчагина с Дубавой в Харькове. В первоначальном тексте Павел уговаривает Дубаву одуматься, вспоминает их общее прошлое, и Дубава мучается, переживает, раскаивается.

«Ведь ты когда-то был геройским парнем. Почему же ты дичаешь и на своих щетинишься? . . Митяй, выпроводи эту тетку, я хочу еще раз, в последний, поговорить с тобой. Не стал же ты окончательно барахлом! Верь мы с тобой, Митяй, когда-то славно жили. Это же чорт знает, что ты делаешь!»

«Лицо Дмитрия потемнело. Взгляды их впервые встретились, и в глазах Дубавы Корчагин увидел тоску и отчаяние.

³⁶ Архив Н. Островского.

³⁷ Н. Островский, Собрание сочинений в трех томах, т. I, стр. 411.

«— Ладно, я ее сейчас выставлю, но говорить с тобой не могу. У меня голова разваливается. Прошу, уходи отсюда, не терзай моей души, ведь я же все понимаю. Уходи, Павел! — И он открыл дверь в комнату. Корчагин медленно сходил по лестнице, а за дверью слышался резкий голос Дубавы и визгливый женский».³⁸

Через десять страниц находим такое упоминание о Дубаве: «Дубава в Москве. Он ушел из комвуза после исключения из партии и теперь учится в МВТУ. По слухам его восстановили». После этого читатель остается в недоумении. Кто же такой Дубава? Человек из поколения Корчагиных (ведь называет же его Павел «своим»), который ошибся и теперь мучительно раскаивается, или враг?

Эта неточность, допущенная в первых редакциях романа, была исправлена в дальнейшем. Образы Павла и Дубавы построены в окончательной редакции на резком противопоставлении. Теперь после предложения Павла поговорить в последний раз «лицо Дубавы потемнело. Он повернулся и пошел в комнату».

«— Эх, гад, — прошептал Корчагин, медленно сходя с лестницы». А в последнем упоминании о Дубаве после слов «... по слухам его восстановили» добавлено: «... а зря! Отравленный он человек» (353).

Тенденция к героизации Павла Корчагина явственно обнаруживается в работе писателя над 9-й главой II части.

Нетипичной для героя была обстановка в семье Кюцам. В журнальном тексте 9-й главы (ч. II) подробно описывалось письмо Альбины к Марии Яковлевне, в котором она жаловалась на «существующие порядки», «на несчастную жизнь», сомнения Таи, конфликт из-за матери, свидание Павла с Жигиревой, которой он признался в размолвке с Таей, переход Таи на сторону матери и предложение Павла разойтись, последний разговор с ней. Много страниц уделялось описанию приезда Альбины с якобы больным Жоржем, истории с институтом, тяжелому совместному быту, изображению антисоветской семьи Лены, жены Жоржа, и т. д. Несомненно, что многие факты были взяты из личной жизни, но впоследствии Островский увидел, в какой мере весь этот материал противоречит жизнеутверждающему финалу, разрушая оптимистическую концепцию романа и отодвигая главного героя на второй план. Борьбе Павла с мещанством и описанию мещан уделялось слишком много внимания. Уже в первом отдельном издании все эти сцены были уда-

³⁸ «Молодая гвардия», 1934, № 5, стр. 6—7.

лены автором. Исправления подобного рода имеются также в 7-й главе (ч. II), где происходит знакомство Павла с семьей Кюцам. «После бесед с целым рядом руководящих товарищей, следуя их советам, — писал Островский редактору журнала «Молодой большевик» 25 ноября 1934 года, — я решил зачеркнуть во второй части романа „Как закалялась сталь“ несколько строк, там, где описывается встреча Корчагина со стариком Кюцам. Антисоветский тон старика режет уши — здесь надо кое-что переработать или просто зачеркнуть».³⁹ Впоследствии автором была выброшена вся эта сцена целиком.

Показательны частные изменения в 9-й главе (ч. II), имеющие существенное значение для финала романа. Так, например, в журнальном варианте романа Павел получал телеграмму «Повесть горячо одобрена» от Жигиревой; в дальнейших изданиях — из обкома партии.

Отбрасывая некоторые детали, имевшие место в его жизни, Островский делает ситуацию более типичной для изображения советского человека, преданного своей партии.

Работая над углублением отдельных черт характера Павла Корчагина, Н. Островский настойчиво подчинял их более полному раскрытию революционных качеств Корчагина. Автора интересовали не просто те или иные черты характера героя, разнообразие его связей с окружающей действительностью, но то существенное и главное, что определяло направление этих связей в целом, та идейная целеустремленность, которая раскрывает характер Корчагина-большевика.

В критике справедливо отмечалась творческая близость Н. Островского к Д. Фурманову. Действительно, программа фурмановских «Вопросов композиции» находит поддержку и подкрепление в творчестве Островского.

«Каждая черта характера, — писал Фурманов, — должна быть изображена наиболее выпукло, так сказать, конденсированно в одном месте, а в других — лишь оттеняться. И на каждую черту характера хорошо отвести отдельную, наиболее для этой черты яркую сцену... Одна (очень значительная), или группа (менее значительных) сцен должны обрисовать и как бы отсечь целый период в духовном росте героя. Только потом — дальше».⁴⁰

Показывая основные этапы формирования Корчагина, Н. Островский раскрывал те силы, которые способствовали

³⁹ Н. Островский, Собрание сочинений в трех томах, т. I, стр. 411.

⁴⁰ О писательском труде. «Советский писатель», М., 1953, стр. 329, 332.

росту героя. Внимание автора было привлечено к тем сценам, которые обрисовывали отдельные важнейшие черты характера Павла Корчагина. Естественно, что здесь была проведена наиболее интенсивная авторская правка. Так, значительным изменениям подверглась сцена работы Корчагина в цехе. В ней Павел выступает как человек идейный, партийный, по-новому относящийся к социалистической собственности и труду. Островского в первоначальном варианте не удовлетворил текст выступления Корчагина на заседании бюро по делу Костьки Фидина, и он переработал его. Сделанные добавления характеризуют Павла как комсомольца, умеющего правильно определить главное звено и возглавить работу за высокую дисциплину производства. Характерно, что борцом за новое отношение к труду выступал именно Павка, который на собственном опыте хорошо знал всю тяжесть каторжного труда на хозяина, а теперь почувствовал радость творчества, героический пафос социалистического строительства.

Важность борьбы с разгильдяйством и прогулами на производстве заставила автора включить в речь Павла более подробное описание недостатков работы в мастерских, четко сформулировать отношение передовых рабочих к этим недостаткам («Перед нами стоит задача — выравнивать эти зигзаги»), призвать комсомольцев к их немедленному исправлению («Я считаю, что мы сейчас нанесем первый удар и начнем наступление на этом участке»). Для Корчагина борьба за новое социалистическое отношение к труду, к общественной собственности — это тот же фронт; неслучайно в указанном добавлении появляются любимые автором слова «наступление», «удар», «участок». Добавления такого же характера имеются в 3-й главе (ч. II).

Артем, брат Корчагина, оказался затянутым в болото «мелкобуржуазной стихии». В первоначальных редакциях встреча братьев заканчивалась размышлениями удрученного Павла. Затем был добавлен большой абзац, в котором автор давал картину большого города и прославлял свободный коллективный труд на социалистическом производстве: «Он радовался, что завтра уедет туда, в большой город, где остались его друзья и дорогие его сердцу люди. Большой город притягивал своей мощью, жизненностью, суетой непрерывных человеческих потоков, грохотом трамваев и криком сирен автомобилей. А главное, тянуло в огромные каменные корпуса, закопченные цеха, к машинам, к тихому шороху шкивов. Тянуло туда, где в стремительном разбеге кружились великаны-маховики и пахло машинным маслом, к тому, с чем сроднился».

«...стал ближе и роднее большой город. Братва, крепкая и жизнерадостная, и труд» (254—255).

Новое, сознательное отношение к жизни, высокая идейность Павла определяют и его высокие нравственные качества. Н. Островский, учитывая критические замечания товарищей, усиливал лирические места романа, стремясь ярче показать красоту чистой дружбы и любви, внутренне полемизируя с авторами тех книг, которые показывали жизнь советской молодежи в искаженных тонах. Раскрывая в дружбе с Тоней Тумановой глубокую, любящую, страстную натуру Павла, писатель в то же время подчеркивает главное — идейность юноши, понимание им любви как союза двух людей, строящих новую жизнь.

Развивая эту сюжетную линию, автор большое внимание уделяет образу Тони.

«Хорошая, душевная была девушка, только для борьбы не годилась, — говорил Островский о Любе Борисович, которая явилась прототипом Тони Тумановой. — Так нередко и бывало: люди, которые не умели бороться за общее дело, и своей жизни построить не сумели».⁴¹ Как всякий художник, Островский, создавая образ Тони, «домысливал» и обобщал материал. История жизни Любы не совпадает с судьбой Тони, в действительности отношения Н. Островского с Любой складывались иначе, но она была одной из тех девушек, которые «для борьбы не годились», и, заостря эту черту, автор создал яркий художественный образ. Совершенствуя его, Островский подчеркивает эволюцию этого образа, дружбу Павла с Тоней и мотивы их неизбежного разрыва.

«Тоня — не боец, — писал Н. Островский, — она не способна уйти в бурю, но она романтична, любит героиню... Иначе невозможно оправдать чувство Павла к ней. Он... не способен был бы полюбить, например, Лещинскую, явного классового врага. Часть тени с Тони падает на Павла, а это недопустимо... Он должен пленять зрителей».⁴²

Психологические ошибки, допущенные Рафаловичем в пьесе «Павел Корчагин», волновали Островского в связи с образом Павла Корчагина: «В пьесе не должно их быть (этих ошибок, — Н. Н.) — это чернит Павла».⁴³

Полнее раскрывая эту мысль, Островский выбрасывает из первой части романа эпизоды, в которых Тоня выглядела пустой и развязной. Так, например, уже в журнальную редакцию не

⁴¹ Из воспоминаний А. А. Караваевой. Архив музея Н. Островского в Сочи.

⁴² Н. Островский. Собрание сочинений в трех томах, т. I, стр. 287.

⁴³ Там же.

включалось письмо Иры (Тони) к подруге. В этом письме от 29 ноября 1918 года она рассказывала о том, как она испытывала чувство Павки, а он, не желая показаться трусом, бросился по ее желанию со скалы в воду. Тогда ей стало стыдно. «Я знаю, что прыгал он не для того, чтобы получить меня, этот мой долг остается за мной до сих пор не отданный, а из желания раз навсегда покончить в отношении испытания».⁴⁴

В то же время в первых изданиях романа отсутствовал целый ряд сцен и эпизодов, связанных с раскрытием образа Тони, рисующих ее дружбу с Павлом. Эти дополнения имели несомненную цель поэтизации образа Тони (70, 71—72, 107—111, 135, 137). Например, автор вставляет новый абзац:

«Ее глаза кажутся ему бездонными в своей темной синеве.

«— Тоня, хочешь, я расскажу тебе о Христинке?

«— Рассказывай, — оживленно сказала Тоня.

«... и она больше не пришла. — Последние слова он договорил с трудом. В комнате было слышно, как размеренно стучали часы. Тоня, склонив голову, готовая разрыдаться, до боли кусала губы. Павел посмотрел на нее...» (135). Поэтизируя этот образ «подруги», «любимой», автор тем самым подготовил трагизм последующей размолвки, создавая подлинный, а не мнимый конфликт — разрыв Павла с девушкой, которая не сумела понять его высоких целей, найти свое место в борьбе за новую жизнь.

Делая сцену перед расставанием более лиричной, Островский неоднократно дополнял ее и, наконец, ввел замечательное авторское отступление о юности.

*«Молодая гвардия»,
1932, № 7*

Через шесть часов Тоня и Павел должны расстаться. Быть может, они никогда не увидят друг друга. Корчагина, кроме матери, никто не ласкал, зато били много. Тем сильнее было чувство ласки. Последние часы они проводили вместе. — Тоня, когда кончится заваруха, я обязательно буду монтером. Если ты от меня не откажешься, если ты действительно... серьезно... я буду тебе хорошим мужем... Никогда тебя не обижу (93).

*Отдельное издание
1932 года, ч. I*

Через шесть часов они должны расстаться и, быть может, больше никогда не увидят друг друга. Корчагина, кроме матери, никто не ласкал, но зато били много. И тем сильнее было чувство ласки. В жизни забитой, жестокой не знал, что есть такая радость. А эта девушка на пути — большое счастье. Последние часы они проводят вместе, близко. Он чувствует запах ее волос, видит ее глаза.

— Тоня, когда кончится заваруха, я обязательно буду монтером. Если ты от меня не отка-

⁴⁴ Архив Н. Островского, рукопись, ч. I, гл. 4.

жешься, если ты действительно серьезно, а не для игрушки, тогда я буду для тебя хорошим мужем. Душа с меня вон, если я тебя чем обижу. А сейчас от меня уходи. Уже просыпалось утро, когда они уснули, заключив крепкий договор не забывать друг друга. И, боясь заснуть в обнимку, чтобы не увидела мать и не подумала нехорошее, разошлись (117).

Окончательный текст

Через шесть часов они должны расстаться и, быть может, больше никогда не увидят друг друга. Разве можно рассказать за этот коротенький срок те миллионы мыслей и слов, которые носит в себе каждый из них! Юность, безгранично прекрасная юность, когда страсть еще непонятна, лишь смутно чувствуется в частом биении сердец; когда рука испуганно вздрагивает и убегает в сторону, случайно прикоснувшись к груди подруги, и когда дружба юности бережет от последнего шага! Что может быть роднее рук любимой, обхвативших шею, и — поцелуй, жгучий, как удар тока! За всю дружбу это второй поцелуй. Корчагина, кроме матери, никто не ласкал, но зато били много. И тем сильнее чувствовалась ласка. В жизни забытой, жестокой, не знал, что есть такая радость. А эта девушка на пути — большое счастье. Он чувствует запах ее волос и, кажется, видит ее глаза. — Я так люблю тебя, Тоня! Не могу я тебе этого рассказать, не умею. Прерываются его мысли. Как послушно гибкое тело!.. Но дружба юности выше всего. — Тоня, когда закончится заваруха, я обязательно буду монтером. Если ты от меня не откажешься, если ты действительно серьезно, а не для игрушки, тогда я буду для тебя хорошим мужем. Никогда бить не буду, душа с меня вон, если я тебя чем обижу. И, боясь заснуть обнявшись, чтобы не увидела мать и не подумала нехорошее, разошлись. Уже просыпалось утро, когда они уснули, заключив крепкий договор не забывать друг друга (136—137).

Значительные изменения внесены и в сцену разрыва:

«Молодая гвардия»,
1932, № 8

Прошло еще несколько дней; было еще несколько недружелюбных бесед, в которых рабочая упрямая установка натолкнулась на дешевый индивидуализм Тони. Для Павла становилась ясной необходимость разрыва.

... Ты должна быть с нами, не так, как ты сейчас с нами, а движимая общим делом. Я теперь не тот Павлуша, что был раньше. Плохим я буду мужем, если буду

Окончательный текст

Прошло еще несколько дней и каждая встреча, каждая беседа вносила все большее отчуждение и глухую неприязнь в их отношения. Дешевый индивидуализм Тони становился непереносимым Павлу. Необходимость разрыва была ясна обоим.

... Ты должна быть с нами. Я теперь не тот Павлуша, что был раньше. И я плохим буду мужем, если ты считаешь, что я должен принадлежать прежде тебе, а по-

принадлежать прежде тебе, а потом партии (9).

том партии. А я буду принадлежать прежде партии, а потом тебе и остальным близким (190).

В журнальной редакции имелся эпизод, относящийся к безрездовскому периоду жизни Павла. «К красноармейцу, лежащему крайним в цепи, подошла молодая женщина, до сих пор наблюдавшая маневры из-за ограды сада лесничего.

«— Разрешите узнать, как фамилия того комиссара, что только что здесь стоял? — вежливо спросила она.

«— Извиняюсь, мадамочка, это военный секрет и разговоры такие вести не позволятся.

«Женщина рассмеялась.

«— Уверю вас, что я не занимаюсь шпионажем. Вы только ответьте: его фамилия Корчагин?»

«Красноармеец решил, что дальше скрывать не стоит.

«— Насчет фамилии это верно. А вы что, его знакомая? ...»⁴⁵

Нетрудно догадаться, что этот диалог явился ответом на известный вопрос Тони во время встречи с Павлом на строительстве узкоколейки («Неужели ты у власти не заслужил ничего лучшего, чем рыться в земле? Я думала, что ты давно уже комиссар или что-нибудь в этом роде»). Естественно, что автор вычеркивает этот «ответ», тем более, что развитие образа Тони было уже завершено. Все эти изменения способствовали более глубокому раскрытию характерной черты Павла — его идейности, принципиальности, умения подчинить личное общественному. Однако Н. Островский остался неудовлетворенным некоторыми эпизодами в освещении взаимоотношений Павла и Тони и в окончательной редакции.

«А ведь и она не могла остаться такой, какой я показал ее в „Как закалялась сталь“, — говорил он о Тоне. — Она тоже изменилась. Люди быстро меняются, особенно неокрепшие и получившие мещанское воспитание девушки... Правда, я показал ее накрашенной, разодетой, замужем чорт знает за кем... Показал ее ненависть к Советской власти... Когда Павел говорит, что на днях банда наведывалась, на ее круглом располневшем лице появляется животный страх... Но все-таки сцена получилась не та... Разве мог Корчагин так грубо сказать: „А мне и разговаривать с тобой не о чем“. По-детски это... Так дети ссорятся. Нет, не то. Надо будет переделать».⁴⁶

Стремясь подчеркнуть многогранность натуры Павла Корчагина, Островский следует горьковским традициям, однако отхо-

⁴⁵ «Молодая гвардия», 1934, № 4, стр. 64.

⁴⁶ Б. Шиперович. Библиотека Н. А. Островского, стр. 327—351.

дит от некоторых особенностей трактовки образа положительного героя в дооктябрьском творчестве Горького (аскетизм Павла Власова, его отказ от любви был утверждением несовместимости революционного долга и личного счастья). Образ Корчагина ближе к таким горьковским персонажам, как Степан Кутузов из «Жизни Клима Самгина».

Юноша Корчагин в романе «Как закалялась сталь» сначала тоже отказывается от любви к Рите Устинович — «не время» думать о ней; он находит в себе «мужество ударить по сердцу кулаком». Однако писатель заставляет своего героя пожалеть об этом. Павел назвал свой поступок «ненужным трагизмом мучительной операции с испытанием воли».

Отрицательное отношение автора к «аскетизму» Корчагина подтверждается письмом Н. Островского к Г. Алексеевой: «Павка Корчагин уже разгромил, глупый, свое чувство к Рите...»⁴⁷

* *
*

Не менее тщательно работает писатель над многогранным раскрытием таких черт характера Павла, как сила воли, твердость, упорство в достижении цели, целеустремленность. В силу этого некоторые эпизоды, на первый взгляд незначительные, приобретали в общей концепции произведения большую ценность и подвергались большой авторской правке.

Так, в отдельное издание романа вводится несколько новых страниц, раскрывающих волевую натуру Корчагина, который бросил курение (начиная со слов «Корчагин отложил гору бумаг в сторону» до слов «Но я все-таки и ругань угроблю» — стр. 298—300). Именно здесь рождается афоризм Павла: «человек управляет привычкой, а не наоборот».

Особый интерес представляет работа писателя над страницами, связанными с болезнью Павла Корчагина. Корчагин обнаруживает огромную силу воли, твердость характера, героизм прежде всего потому, что поставил перед собой высокую цель — встать в строй борцов за коммунизм.

Работа над этим материалом, имеющим автобиографический характер, идет по двум направлениям.

Писатель «чрезвычайно верно отразил историю своей болезни в романе „Как закалялась сталь“, когда описывал страдания героя романа — Павла Корчагина».⁴⁸ Именно поэтому

⁴⁷ Цит. по книге Н. Венгрова «Николай Островский», стр. 97.

⁴⁸ Из воспоминаний д-ра М. К. Павловского «Болезнь Н. А. Островского». Архив музея Н. Островского в Сочи.

Островский уже в отдельное издание романа (1934) включает сцену, из которой читатель узнает о заболевании Павла ревматизмом (стр. 300—301, начиная со слов «перед самой зимой запрудили реку дровяные сплавы» до слов «в формировании военобуча»). Однако в это же издание добавлен и другой абзац — автомобильная катастрофа, определившая начало заболевания Павла Корчагина (как известно, в жизни Н. Островского такого случая не было).

«Глубокой осенью автомобиль окружкома партии, на котором ехал Корчагин с двумя работниками в один из отдаленных от города районов, свалился в придорожную канаву и перевернулся. Покалечились все. У Корчагина оказалось раздавленным колено правой ноги» (364).

С другой стороны, поэтизируя стойкость своего героя, автор усиленно сокращал места, в которых описывалась болезнь, подчеркивал «психологию» переживаний и физиологические подробности в изображении мучительного недуга.

Так, например, он выбросил целый отрывок из 4-й главы (ч. II).

«Сжаты поля. На пороге появилась осень, ушло пламенное лето. Не любил осени Павел. Не сулили ничего доброго идущие впереди холода и дожди, и когда смотрел, как падают на землю кленовые листья, каким-то осенним холодком веяло на сердце. Не знал никто, как вставал по утрам молодой военком. А ведь каждое утро, прежде чем встать на свои отмороженные ноги, у него происходила борьба с острой, как ожог крапивой, болью и с режущими, как удар ножа, уколами в коленях. Ноги отказывались служить, но воля заставляла их подчиниться, и уже через час Павел ходил быстро, не сгибая тела. И не одного здорового парня мог умять, если бы тот захотел следовать за ним. Ночью горячие припухшие ноги не могли нарушить крепкого сна. И так всегда начинался день в борьбе тела и духа, и не было еще случая, чтобы победило тело».⁴⁹

Отказавшись от описания мучительных сцен, автор ограничивается краткими указаниями на страдания своего героя, превозмогающего сильные боли: «Корчагин отвязал коня и, закусив от боли в колене губу, сел в седло» (305); «... в безграничной ярости на жизнь, отнявшую у него глаза, ломал карандаши, а на прикушенных губах выступали капельки крови» (402—403); «забывал мучительные боли продолжавшего гореть тела, забывал пожар в глазах и всю суровую, неласковую к нему жизнь» (398).

⁴⁹ Архив Н. Островского, рукопись, ч. II, гл. 4.

Стремясь к «суровой правдивости», писатель не хотел отступать от реальной действительности. Однако личная судьба Корчагина (его болезнь) не была типична для всего «поколения корчагинцев», была явлением случайным, исключительным, хотя и отражающим в целом «героический и трагический» материал гражданской войны. Именно поэтому описания физических страданий не сняты, но отодвинуты на задний план. Таким образом, исключительность личной судьбы, необыкновенность Павла не помешала ему стать героем типическим, нарицательным, образцом и примером для подражания. Изображая борьбу Корчагина за «возвращение в строй», Н. Островский и здесь верен главному принципу типизации в своем романе, романтизируя, т. е. подчеркивая в своем герое черты патриотизма, мужества, стойкости, отваги.

«Все события и участники их даны без прикрас, со всеми плюсами и минусами, со всеми страданиями и радостями», — говорил писатель о своей книге.⁵⁰

В жизни Павла Корчагина есть трагизм, но он не является трагическим героем.

«... Он не мрачен, — характеризует автор Павла Корчагина. — Вы (автор сценария, — Н. Н.) не даёте его обаятельным. Знайте, он страдает, но улыбается. Это настоящий рабочий парень, боец. Не надо разговоров о трагизме, но надо дать так, чтобы зритель почувствовал трагедию».⁵¹

Именно так был показан Корчагин у Островского: «Он разгромлен, но он победитель, он снова в первых рядах бойцов!»⁵² Оптимистическое решение трагического сюжета сделало книгу «Как закалялась сталь» волнующей и прекрасной.

Подчеркивая центральную роль Павла Корчагина как положительного героя, которому принадлежали слова, раскрывающие идею всей книги, Островский добился того, чтобы знаменитая сцена на кладбище без сокращений была восстановлена в 3-м издании романа.

Заслуга Островского как писателя состоит в том, что он сумел ответить на вопросы, волновавшие советских людей, и найти слова, которые выражали мысли миллионов таких же, как Павел Корчагин. Писатель нашел предельно простое и в то же время необычайно верное выражение нашего представления об идеале жизни. В романе «Как закалялась сталь» представление об идеале раскрывается не только в общей концепции всего про-

⁵⁰ Н. Островский, Сочинения, т. II, стр. 204.

⁵¹ Н. Островский, Собрание сочинений в трех томах. т. II, стр. 293.

⁵² Там же, стр. 294.

изведения, но также в отдельных лирических размышлениях героя и автора о смысле и красоте жизни.

Знаменитые строки «Самое дорогое у человека — это жизнь», ставшие девизом нашей молодежи, клятвой советских воинов в годы Великой Отечественной войны, являются результатом тщательной работы автора над текстом. Вот три варианта этого отрывка:

Рукопись

Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькую и мелочную жизнь, только для себя, своего желудка, и чтобы, умирая, смог сказать, что вся жизнь и все силы отданы самому прекрасному в мире — борьбе за идею коммунизма.⁵³

*Отдельное издание
1935 года*

Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое, и чтобы, умирая, смог сказать, что вся жизнь и все силы отданы самому прекрасному в мире — борьбе за общее дело (261).

Окончательный текст

Самое дорогое у человека — это жизнь. Она дается ему один раз, и прожить ее надо так, чтобы не было мучительно больно за бесцельно прожитые годы, чтобы не жег позор за подленькое и мелочное прошлое и чтобы, умирая, смог сказать: вся жизнь и все силы были отданы самому прекрасному в мире — борьбе за освобождение человечества (255—256).

«Это лейтмотив романа», — говорил писатель, советуя автору пьесы «Павел Корчагин» начать финальный монолог о смысле жизни настоящего человека именно этими словами.⁵⁴

Приведем еще несколько внутренних монологов героя:

*«Молодая гвардия»,
1934, № 5*

Самое главное — не проспал горячих дней, рабочим чутьем нашел свое место в железной схватке за власть своего класса, и на знамени партии есть и его несколько капель крови.

Над миром наше знамя реет,
Оно горит и ярко рдеет —
То наша кровь горит огнем» (22).

Окончательный текст

Самое же главное — не проспал горячих дней: нашел свое место в железной схватке за власть, и на багряном знамени революции есть и его несколько капель крови» (383).

⁵³ Данный отрывок впервые был включен в печатный текст в третьем издании романа (1935).

⁵⁴ Н. Островский. Собрание сочинений в трех томах. т. II. стр. 294.

В рукописи вместо «рабочим чутьем» было «чутьем, рабочим инстинктом „кухаркиного сына“»; вместо «железной» — «жестокой» схватке, вместо «на знамени партии» — «на знамени партии своей великой».⁵⁵

«Молодая гвардия». 1934,
№ 5

Окончательный текст

Для чего жить, когда он уже потерял самое дорогое в этой жизни — способность бороться? Чем заполнить ее? Просто есть, пить и дышать? Остаться беспомощным свидетелем того, как в героическом труде его партия и класс, могучий трудовой коллектив страны взрывает целину? Стать отрядом обузой? И вспомнилась одна закаленная подпольщица, которая убила себя, когда туберкулез отнял у нее возможность трудиться. «Не могу получать от жизни подачек. Став бесполезной своей партии, не считая нужным жить», в краткой записке пояснила она. Что же и ему вывести в расход предавшее его тело?..

Медленно вытащил револьвер и, разглядывая, горько усмехнулся: — Кто бы мог подумать, что ты доживешь до такого дня? (22).

Эти примеры убедительно доказывают, что основными для писателя являлись вопросы о цели и смысле жизни, о ценности отдельной личности в социалистическом обществе, о подлинном героизме, о преданности и долге, о позоре самоубийства для бойца и т. д. Утверждая, что даже в самом безвыходном положении человек, преданный своему народу, может и должен быть полезен в борьбе за социализм, Островский не случайно исключил образ подпольщицы, которая покончила жизнь самоубийством, не желая, будучи больной, «получать от жизни подачек». В результате проделанной работы сильнее зазвучал голос Корчагина-бойца, непримиримого, стойкого и не сдающегося ни перед какими трудностями, голос подлинного революционера, героя.

Писатель не ограничивался только этими поправками. Так, например, вся 3-я глава (ч. II) подверглась значительной пере-

Угрожающей черной дырой встал перед ним этот неразрешенный вопрос. Для чего жить, когда он уже потерял самое дорогое — способность бороться? Чем оправдать свою жизнь сейчас и в безотрадном завтра? Чем заполнить ее? Просто есть, пить и дышать? Остаться беспомощным свидетелем того, как товарищи с боем будут продвигаться вперед? Стать отрядом обузой? Что, вывести в расход предавшее его тело?..

Медленно вытащил револьвер.
— Кто бы мог подумать, что ты доживешь до такого дня? (383—384).

⁵⁵ Архив Н. Островского, рукопись, ч. II, гл. 8.

работке. В журнальной редакции отсутствовала сатирическая сцена с молитвой старухи (253—254), уже упомянутая выше картина большого города (254—255), отсутствовал диалог Павла с матерью (256—257), описание игры Павла на гармонии (257).

Писатель вычеркивал детали, значительно снижавшие образ молодого революционера. Так, в первых изданиях романа Корчагин, выполняя боевое задание (ч. I, гл. 8), читал книгу Войнич «Овод».

«Я ее вчера в разведке читал. Меня Хуторный чуть за это под суд не отдал», — признавался Павел. В окончательной редакции этот эпизод отсутствует. Несомненно, что он противоречил изображению Корчагина как лучшего бойца.

Настаивая на включении в роман выброшенной редакцией сцены спасения Анны Борхарт от бандитов, раскрывающей мужество и высокий моральный уровень Павла (разговор с Цветаевым; ч. II, гл. 3), писатель более внимательно отнесся и к другим местам, показывающим истерпимость Павла ко всякой пошлости.

Рассказывая о большевике Ваймане, любившем «сальные» анекдоты, Островский включил реплику, которой не было в журнальном тексте: «Я вообще не понимаю, как это у тебя совмещается... — беспокойным тоном начинал Корчагин» (371).

Соответственно этому шла работа над диалогами героев. Романтизируя своего героя, писатель выбрасывает диалоги, которые не содействовали движению сюжета и углублению характеристики героев. Так, например, Островский исключил разговор между Окуневым и Павлом, имевшийся в 3-й главе II части:

«Павел с удивлением смотрел на эту операцию (Окунев разбивал воблу, — Н. Н.).

«— Это ты ее за что же?

«— Так ее и собака есть не станет, а вот когда разобьешь, так в рот полезет беспрепятственно.

«И Окунев, перестав терзать рыбу, понатужась разорвал ее надвое, половину протянул приятелю».⁵⁶

Стремясь показывать своего героя в действии, а не рассказывать о нем, Н. Островский в ряде случаев выбрасывал места, в которых изображение Павла подменялось авторской характеристикой того или иного этапа его жизни. Так, в рукописи читаем:

«Много пережил Павка работавших, не было теперь в судомойке Даньки „балухатого“, с которым все же жестоко подрался

⁵⁶ «Молодая гвардия», 1934, № 3, стр. 49.

на другой день после поступления на работу Павка, не было смеющейся, краснощекой Фроси; не было и тети Аксины, все они уже покинули свою работу, работали после них новые женщины — беженки и стал совсем черным закоптелый потолок судомойки, не закоптела только душа Павки, осталась чистой и нетронутой, а могла закоптеть. Грязно было здесь не только от посуды невытой, а от людей здесь вертевшихся, от буфета живущих». ⁶⁷

В первом отдельном издании этот рассказ автора сохранился с небольшими изменениями, а в окончательной редакции полностью отсутствует. Авторская речь в романе отличается насыщенностью действием, являясь как бы звеньями в развитии сюжета. Показательны в этом отношении дополнения, появившиеся уже в первом отдельном издании романа. Каждая фраза — это целое описание рабочего дня военкомбата Корчагина: «С лошади — к письменному столу, от стола — на площадь, где маршируют обучаемые взводы молодняка; клуб, школа, два-три заседания, а ночь — лошадь, маузер у бедра и резкое: „Стой, кто идет?“», стук колес убегающей подводы с закордонным товаром — из этого складывались дни и многие ночи военкомбата 2» (304—305).

Включая авторские описания, заостряющие внимание читателя на значении того или иного эпизода, Н. Островский достигает в них большой глубины обобщения целого жизненного этапа своего героя. В то же время они отличаются предельной краткостью. Авторскими описаниями такого рода дополнена 3-я глава (ч. II). В первых изданиях читаем: «Тиф не убил Корчагина. Павел перевалил смертный рубеж и возвращался к жизни». В окончательной редакции: «Молодость победила. Тиф не убил Корчагина. Павел перевалил четвертый раз смертный рубеж и возвращался к жизни» (251). Вводя сцену встречи Павла с матерью, Островский заканчивает ее описанием игры Павла на гармонии:

«Дивилась мать новым тонам его музыки. Играл не так, как бывало. Нет бесшабашной удали, ухарских взвизгов и разудалой пересыпи, той хмельной залихватистости, прославившей молодого гармониста Павку на весь городок. Музыка звучала мелодично, не теряя силы, стала какой-то более глубокой» (257).

Писатель увеличивал количество авторских отступлений, работая над лирическими местами романа (выше анализировалась сцена на кладбище, упоминалось лирическое отступление о юности и т. д.).

⁶⁷ Архив Н. Островского, рукопись, ч. I, гл. 1.

Пьеса «Павел Корчагин» не удовлетворила Островского именно отсутствием «развернутых лирических сцен».

В усилении лиризма заключалась и работа писателя над пейзажем романа. Островский стремился к созданию лапидарных и в то же время законченных пейзажей, оттеняющих смысл происходящего.

Пейзаж в романе связан с раскрытием внутреннего мира героев и, как правило, чаще всего присутствует в сценах, где появляются Павел, Сережа и другие положительные герои, многогранно и тонко воспринимающие красоту природы. Природа не является простым украшением, писатель берет лишь то, что необходимо для раскрытия образов.

Пейзаж всегда сопутствует герою романа в драматические моменты его жизни (например, знакомство Павки с Тоней, сцена разрыва с девушкой: «Сегодня они пришли оба в застланный умершими бурными листьями Купеческий сад, чтобы сказать друг другу последнее слово», «Заходящее солнце красило золотыми мазками Труханов остров» и др.). Пейзаж возникает как фон, на котором писатель описывает и трагические моменты в жизни народа, например, смерть В. И. Ленина.

Восстанавливая сцену на кладбище и размышления Павла о жизни над могилой Вали Брузжак, автор тщательно работал над пейзажем, дополняя его новыми красками.

Отдельное издание
1934 года, ч. II

Чьи-то заботливые руки убрали могилы венками из ели, огородили маленькое кладбище зеленой изгородью. Над обрывом высились стройные сосны. Мурава устлала склоны оврага и пустошь вокруг кладбища (61).

Окончательная редакция

Чьи-то заботливые руки убрали ряд могил венками из ели, огорадив маленькое кладбище зеленой изгородью. Над обрывом высились стройные сосны. Зеленый шелк молодой травы устлал склоны оврага. Здесь край городка. Тихо и грустно. Легкий лесной шелест и весенняя прель возрожденной земли (255).

Вводя в 8-ю главу (ч. I) сцены отступления наших частей, сдачу Киева, первой схватки Сережи Брузжака с врагом, Островский обрамляет их картинами природы, утверждавшими красоту жизни, за которую боролся Сергей (162—163).

В тех же случаях, когда пейзаж только тормозил развитие событий, не содействовал раскрытию характеров, писатель его сокращал. Так, в рукописи имелось следующее описание ночи: «Неприглядная, нахмуренная выдалась эта ночь. Черные тучи, как клубы дыма от далекого пожарища, медленно ползли по

иссиня темному небу и, натыкаясь на луну, заволакивали ее густым маревом, и она за ними тускнела, словно по ней мазнули грязью. Надвигающиеся тучи клали свои мазки все гуще и гуще, и желтоватая, с чуть дрожащим светом луна тонула в них, словно погружаясь в чернила. В такие минуты даже широко раскрытые глаза не могут одолеть толщи». ⁵⁸

Вместо этого читаем: «Неприглядная, нахмуренная ночь. В такие ночи даже широко раскрытые зрачки не могут одолеть темноты, и люди движутся ощупью, вслепую, рискуя в любой канаве свернуть голову» (93).

* *
*

Островский боролся со штампами, избитыми фразами, понимая, что они не могут выразить богатейшую гармонию новых мыслей и чувств. Сознательно ставя перед собой цель создания образа широкого типического значения, он выбрасывал излишние украинизмы, которые употреблял Павел Корчагин. Стремясь к простоте, ясности, смысловой точности языка, Островский достиг больших успехов, создав яркий афористический язык персонажей (см. слова Жухрая: «Вот где сталь закаляется», монологи Павла, диалоги Риты и Сережи и т. д.).

Писатель не ограничивался изъятием отдельных вульгаризмов и натурализмов. Рассказывая о дружбе, любви, романтических стремлениях своих героев, он удалял излишние подробности и натуралистические сцены, противоречащие идейной направленности романа «Как закалялась сталь». Замечательные сцены встречи Сережи и Риты, Павла и Таи и другие явились результатом большой, вдумчивой работы над текстом.

Вот как изменился эпизод из 7-й главы I части.

«Молодая гвардия», 1932,
№ 8

И, внезапно охватив белокурую его голову, властно поцеловала в губы. Растерянный, смущенный, он не сознавал ничего, кроме того, что его целует Рита, Рита, которой он боялся даже пожать руку!

— Сергей, — сказала она, отодвигая его затуманенную голову, — я буду сейчас твоей, я буду твоей

Отдельное издание
1932 года

И, внезапно охватив белокурую его голову, властно поцеловала в губы.

Растерянный, смущенный, не сознавая ничего, кроме того, что его целует Рита, Рита, которой он боялся даже пожать руку, Сергей потянулся к ней и, хмельной, преодолевая смущение, схватил ее руки... (138).

⁵⁸ Архив Н. Островского, рукопись, ч. I, гл. 5.

потому, что ты юн, полон жизни, потому, что чувства твои чисты, как и твои глаза, и потому, что идущие впереди нас дни могут отнять у нас жизнь.

Прерывая ее, Сергей потянулся к ней и, хмельной, преодолевая смущение, схватил ее руки. . . (85).

Окончательный текст

И, внезапно обхватив его белокурую голову, властно поцеловала в губы (159).

Из 7-й главы (ч. II) журнальной редакции романа был выброшен весь эпизод, рассказывавший о взаимоотношениях Павла с Мурой Волынцевой.

Полностью переработана 9-я глава (ч. II). В журнальном варианте этой главы сближение Павла с Таей изобиловало натуралистическими описаниями и сопровождалось рассуждениями о любви, которые явно противоречили романтическому характеру Павла: «Я не говорю тебе о вечной до гроба любви, о том, что, вот, мол, ты мне дороже всего в жизни, всякую прочую брехню, которую испокон веков говорят в таких случаях. Но сейчас я предлагаю тебе дружбу и говорю: меня тянет к тебе как женщине».⁵⁹ Все это явно противоречило общей концепции романа, раскрывающего богатый, возвышенный духовный мир советских людей.

Изживая элементы натурализма, Островский, напротив, усиливает романтически-боевую направленность своей книги, которая обнаружилась и в стилевом своеобразии романа, насыщенного лирическими сценами, драматическими ситуациями, атмосферой борьбы и преодоления трудностей. Страстность, пламенная любовь к родине, партии — все это прекрасно раскрывается не только в сценах, изображающих поступки Павла Корчагина, но в самом повествовании, в лексической окрашенности авторских описаний, характеристик, в стилистических особенностях корчагинских монологов, вплоть до афористической концовки романа, в которой слова героя сливаются со словами самого автора.

Стремление передать героически-прекрасное в будничной повседневной практике строительства социализма определило своеобразие романа «Как закалялась сталь», в котором органически сочетаются два стилевых принципа: с одной стороны, простота,

⁵⁹ «Молодая гвардия». 1934, № 5, стр. 24.

сжатость и как бы безыскусственность языка, с другой — насыщенность яркими тропами. На это обратили внимание еще друзья писателя, отмечая его пристрастие к «фронтowym» выражениям и метафорическим образам при описании мирной жизни. «Как же мне не любить их, — такие слова, — говорил Островский, — в них для меня главное выражение жизни».⁶⁰ Однако писатель не позволял себе неоправданно увлекаться подобной метафоризацией, обусловленной романтикой борьбы.

В ряде случаев такие метафоры были неуместны, выглядели, как ни странно, штампом. Так, например, из 8-й главы (ч. II) автором была выброшена фраза, дополняющая сцену объяснения Павла и Таи. «То, о чем сейчас сказал ей Корчагин, было началом контратаки против всего того, что угрожало загнать его в безысходный тупик. Налетевшему на него жизненному шторму он противопоставлял мобилизацию сил и начинал это с личной жизни».⁶¹

Н. Островского нельзя отнести к писателям, которые все время «говорят» взволнованным голосом, но сцены, где драматическая напряженность находит свое выражение, резко контрастируя с общим ходом повествования, показывают большое мастерство Островского-художника, знающего цену лирическим описаниям, использующего их с умом и тактом.



Слова, которыми Н. Островский характеризовал свой ранний замысел повести о Котовском, — «историческо-лирическо-героическая повесть» — можно полностью отнести к роману «Как закалялась сталь».

Как было показано выше, образы Павла Корчагина, его друзей и товарищей и явились главным выражением лирико-героической линии романа. Другая линия, историческая, была обусловлена стремлением автора показать главные этапы формирования молодого поколения корчагинцев и людей, помогающих Корчагину понять окружающую обстановку, условия и цели классовой борьбы, идеи пролетарской революции.

Именно этим объясняется большая работа писателя над историческими описаниями, придающими всей книге более обобщающий характер, а также над созданием ярких образов комму-

⁶⁰ Из воспоминаний А. А. Караваевой. Архив музея Н. Островского в Сочи.

⁶¹ «Молодая гвардия», 1934, № 5, стр. 23.

нистов. В качестве иллюстрации приведем работу Н. Островского над началом 2-й главы I части (1917—1918 годы). В рукописи романа историческое описание, относящееся к событиям февральской и октябрьской революции, полностью отсутствовало. Глава начиналась обширным описанием сонного от жары городка и подготовки Павки, Климки и Сережи к набегу на сад Лещинского.⁶² Уже в черновой машинописный экземпляр писатель ввел вместо имевшегося в рукописи описания историческое вступление и неоднократно перерабатывал его. Сравним первоначальный и окончательный текст этого описания:

Черновой машинописный экземпляр (ч. I, гл. 2)

Подошел к весне 1918 год. С той поры, когда избитого Корчагина вышвырнули с работы в буфете, с морозного января 1917 года, много воды утекло. Забурлил, зашевелился в демонстрациях маленький городок, когда с запорошенными вьюгой поездами вихрем ворвалась весть ошеломляющая: «Царя скинули». В городке первое время не хотели верить.

Жадно впитывали новые слова, — небывалые вести: свобода, равенство, братство. Прошли дни, шумливые, напоенные возбуждением.

К концу зимы в городе разместился отряд кавалергардов.

Прошагал мимо семнадцатый год. Для Павки, Климки и Сережки Брузжака остался непонятным. Хозяева у них остались старые.

Сквозь зиму прибрел тысяча девятьсот восемнадцатый год. Весной покрыл землю, и сегодня трое друзей шли от Сережи Брузжака (1).

Как в I, так и во II часть романа автор ввел ряд значительных эпизодов исторического характера, рисовавших интернационализм в армии и в среде рабочих, работу подпольных органи-

Окончательный текст

В маленький городок вихрем ворвалась ошеломляющая весть: «Царя скинули!» В городке не хотели верить.

Жадно слушали новые слова: свобода, равенство, братство. Прошли дни, шумливые, напоенные возбуждением и радостью.

К концу зимы в городке разместился гвардейский кавалергардский полк.

Прошагал мимо семнадцатый год. Для Павки, Климки и Сережки Брузжака ничего не изменилось. Хозяева остались старые.

Весной тысяча девятьсот восемнадцатого года трое друзей шли от Сережи Брузжака (35—36).

⁶² Архив Н. Островского, рукопись, ч. I, гл. 2, стр. 1—5.

заций и т. д. Введены характеристика комиссара продовольствия Тыжицкого, его выступление на фабричном собрании (от слов «Тыжицкий работал на сахарном заводе» до слов «с завода прогонят наверняка» — стр. 143—144), образ поляка Антека Клопотовского, вступившего в Красную армию (161—162); дополнены начало 8-й главы (ч. I) описанием сдачи Киева нашими войсками (162—163), рассказ Самуила Лехера — сообщением о польских солдатах-подпольщиках (176). Изображение боев в Крыму усилено описанием схватки за Перекоп: «Перекоп клочкотал сотнями орудий. Казалось, сама земля провалилась в бездонную пропасть, и, бороздя с диким визгом небо, металась, неся смерть, тысячи снарядов, рассыпаясь на мельчайшие осколки. Земля, взрытая, израненная, вскидывалась вверх, черными глыбами застилая солнце» (195). В 4-ю главу II части введено описание границы (от слов «Рубеж — это два столба» до слов «вот то-то и оно-то» — стр. 292—293, 293—297) и т. д.

Рассматривая работу писателя над образами коммунистов, необходимо отметить, что наибольшей авторской правке подвергся образ Жухрая, первого партийного руководителя Павла Корчагина.⁶³ Изменениям подвергся и образ рабочего-коммуниста Панкратова, старшего товарища Павла. Автор вычеркнул эпизоды, имевшиеся в журнальном варианте романа и снижавшие этот образ. В 3-й главе (ч. II) Островский, наоборот, восстанавливает рассказ Панкратова о его поступлении в комвуз (от слов «Заелся я с одним товарищем» до слов «философия — большое, мудрое дело» — стр. 260—261). Примечательны изменения, характеризующие образ Токарева. Отдельные исправления были внесены еще при подготовке романа к первому отдельному изданию.

*«Молодая гвардия», 1934.
№ 2*

Какие мы иначе большевики будем? — говорил Токарев необычным для него хриповатым баском (31).

*Отдельное издание
1934 года*

Какие мы иначе большевики будем — одна слякоть, — говорил Токарев не обычным для него хриповатым баском, а напряженно стальным голосом. Блестящие изпод бровей глаза его говорили о решительности и упрямстве (37).

Токарев — чуткий и отзывчивый человек. Восхищаясь стойкостью комсомольцев, он понимал все трудности, стоявшие перед молодыми строителями. В дневник Риты добавлена сле-

⁶³ См. об этом в книге С. Трегуба «Николай Островский» (стр. 94—101).

дующая запись: «Когда передали это в Боярку (решение губкома об окончании стройки не позже первого января, — Н. Н.), Токарев, говорят, ответил: „Если не передохнем, то выполним“». Однако выполняя задачу в труднейших условиях, Токарев видит не только план, но живых, родных ему людей. Раскрывая душевную теплоту Токарева, автор дополнил его беседу с Жухраем. Вместо краткого указания на героизм комсомольцев («посмотришь на этих ребят, цены им нет»), были подчеркнуты и его забота о них, любовь и сочувствие к каждому строителю: «Посмотришь на этих ребят, так сердце кровью заливает. Цены им нет... Не одного из них загонит в гроб эта проклятая трущоба» (234). Внеся эти изменения, Островский сделал Токарева, упрямого, чуткого и решительного большевика, не просто «слесарем», как это было в первых изданиях, а секретарем партколлектива.

До 1936 года в романе отсутствовали старшие товарищи Корчагина, коммунисты Леднев, Жигирева, Чернокозов и Паньков, которые лечились с ним в санатории № 5 в Старой Магесте. Включение этой сцены позволило писателю показать настоящую коммунистическую дружбу старой и молодой гвардии (390—393). Интересно, что данная сцена вошла именно в главу, где Павел решает вопрос «для чего жить» и отвергает возможность самоубийства. Как бы в ответ на его правильное решение автор рассказывает о людях, которых также не мог сломить мучительный недуг. «И не знал Павел, что двое из них — Жигирева и Чернокозов — станут для него людьми дорогими и что в годы тяжелой болезни, ожидавшей его, они будут первой его опорой» (393).

Работа писателя не ограничилась исправлениями в характеристиках отдельных коммунистов. Показывая многообразие деятельности партии, Островский внес целый ряд изменений в изображение ее кипучей жизни (собрания, дискуссии, бюро, конференции и т. д.). Характерно направление этой работы. В первых изданиях вторая часть романа открывалась подробнейшим описанием объединенного собрания городской партийной и комсомольской организации, на котором рассматривалось заявление бывших членов «рабочей оппозиции».⁶⁴ Уже в отдельном издании романа автор, не изменяя начала, ввел в 5-ю главу яркую сцену разгрома троцкистов на партийной конференции в Киеве (в окончательном тексте — стр. 326—334) и сцену совещания троцкистов у Туфты (335—336). При подготовке третьего издания (1935) Островский полностью исклю-

⁶⁴ «Молодая гвардия», 1934, № 1, стр. 58—62.

чил сцену с «рабочей оппозицией», а сцену разгрома троцкистов сделал более острой, принципиальной.

Таким образом, уже в третьем издании раскаяние оппозиционеров было заменено их разоблачением.

Особый интерес представляют дополнения, сделанные в сцене ленинского призыва в партию. Островский дополнил эту сцену тремя небольшими абзацами, имеющими важное идейно-композиционное значение. Приводим их: «Просто, но с глубокой искренностью, смущаясь за необычный слог своей речи, закончил слесарь (Артем, — Н. И.), и будто снял с плеч тяжесть, выпрямился во весь рост и ждал вопросов» (344).

«Захар, обеспокоенный воспоминаниями, сумрачно нахмурился, но когда его, не задев ни одним резким вопросом, взметом рук принимали в партию, глаза его прояснились, и седеющая голова больше не опускалась» (345).

Короткими, но выразительными штрихами передал писатель настроение вступающих в партию: «выпрямился во весь рост», «глаза его прояснились», «голова больше не опускалась». Эти дополнения подготовили и завершающее обобщение, которым заканчивается глава. Фраза «Смерть Ленина сотни тысяч рабочих сделала большевиками», имевшаяся в тексте, теперь конкретизируется и обобщается: «Гибель вождя не расстроила рядов партии. Так дерево, глубоко вошедшее в почву могучими корнями, не гибнет, если у него срезают верхушку» (345).

* *
*

Основная задача писателя — раскрыть главные этапы формирования молодого поколения строителей социализма — определила четкость композиции произведения, обусловила стремление расположить отдельные эпизоды в соответствии с замыслом книги и достичь динамичности в развитии сюжета. Тщательной обработке были подвергнуты начало и конец романа. В первой главе (рукопись) имелась следующая фраза: «Был Павка верующим, мать его религиозная женщина втолковывала ему божеские истины и он твердо знал, что мир сотворил бог и не миллионы лет назад, а совсем недавно». Но затем автор вычеркивает этот абзац. Роман заканчивается принятием к печати первого произведения Корчагина, бывшего кочегара, в свое время выгнанного из школы попом Василием.

Своеобразие в изображении Н. Островским гражданской войны состояло в том, что он скупой показывал военные события, но подробно раскрывал психологию советских воинов. Отдельные сцены подверглись большой авторской правке.

Героическую стойкость Павла Корчагина, избегая подробного описания болезни, писатель раскрывал, используя прием введения дневников, писем. Эти же приемы косвенного изображения советовал Островский использовать и в пьесе «Павел Корчагин».

«Можно в сцену в лазарете (это ни в коем случае не больница) ввести молодую женщину-врача, которая подробно, с волнением расскажет Рите о Павле, о его героической стойкости во время страшных страданий».⁶⁵

Добиваясь стройной, целеустремленной композиции, Н. Островский безжалостно вычеркивал сцены и эпизоды, не имевшие непосредственного отношения к развитию сюжета. Так, например, значительно сокращена сцена обыска у трактирщика Зона («Молодая гвардия», 1932, № 7, стр. 101: от слов «Он сел на стол» до слов «начинай, товарищи»); вычеркнута сцена спора из-за сена для лошадей между Долининым и командиром части (там же, стр. 102: от слов «Воевать с белыми нельзя» до слов «сказал, уходя, кавказец»); большая сцена дебоша Развалихина («Молодая гвардия», 1934, № 4, стр. 65—66); рассуждения ребе Боруха о жизни при большевиках («Молодая гвардия», 1934, № 4, стр. 54), и т. д. Уже в журнальном варианте роман значительно отличается от рукописи. Так, автор не включает историю Фроси, которая в рукописном варианте следовала после слов «Я за кубом погляжу» до слов «кончилась Павкина служба» (Архив Н. Островского, рукопись, ч. I, гл. 1), письмо Иры (Тони) Тумановой к подруге о Павке Корчагине (ЦГАЛИ, ч. I, гл. 4), большой абзац о религиозности Павки (Архив Н. Островского, рукопись, ч. I, гл. 1) и др. Проведена большая языковая и стилистическая правка.

В то же время писателя очень огорчали сокращения, сделанные по различным причинам редакцией как в журнале, так и в отдельном издании романа.

«Спрашивают, что можно выбросить? — писал он другу, готовя книгу к отдельному изданию. — Ты представь, если скажут человеку, что тебе лучше отрезать — руку или ногу? Разве их не одинаково жаль».⁶⁶

⁶⁵ Н. Островский, Собрание сочинений в трех томах. т. II, стр. 294—295.

⁶⁶ Цит. по воспоминаниям П. Новикова (Архив музея Н. Островского в Сочи). Об этом же см. в письме к А. А. Жигиревой от 20 мая 1932 года: «Конец книги срезали: очень большая получилась — нет бумаги. Повырезали кое-где для сокращения. Немного покалечили книгу, но что поделаешь — первый шаг» (Сочинения, т. II, стр. 293).

Однако автор в такой оценке не во всем был прав. Кое с чем он впоследствии согласился. Так, сокращенную редакцией часть 9-й главы Островский сначала восстанавливает во втором томе, но затем исключает ее из текста.

Стремясь ярче выделить главную мысль, Островский выбрасывал излишнюю детализацию, описание ненужных подробностей, обилие эпитетов в авторской речи. Добиваясь точного, ясного и лаконичного языка он строго и продуманно отбирает нужное определение.

Приведем несколько примеров:

*Рукопись (Архив
Н. Островского, ч. I, тл. 1,
блокнот № 1)*

Теперь глазки отца Василия сосредоточились на четырех фигурках, стоявших за партами учеников, никто из последних долго не выдержал укола глаз сидевшего за столом и отводили свои поверх жирной, поповской туши, на развешанные по стенам картины (1).

*Отдельное издание
1932 года*

Теперь глазки отца Василия сосредоточились на четырех фигурках стоявших за партами учеников; никто из последних не выдерживал долго укола глаз сидевшего за столом, и они незаметно переводили взгляд на развешанные по стенам карты (5).

Окончательный текст

Глазки отца Василия сосредоточились на четырех фигурках (19).

Рассказывая о боях за Перекоп, Островский видоизменял характеристику белогвардейского лагеря до тех пор, пока не достиг необходимой остроты и четкости.

*«Молодая гвардия», 1932,
№ 9*

За Перекопом, в Крыму, чувствуя себя в полной безопасности, захлебывался в винной гари загнанный сюда со всех концов страны, обреченный на гибель, но еще не понявший этого старый паразитический, плешивый сифилитик — с перебитыми, но еще злобно лязгающими зубами старый мир (101).

*Отдельное издание
1932 года*

За Перекопом, в Крыму, чувствуя себя в полной безопасности, захлебывался в винной гари загнанный сюда со всех концов страны, обреченный на гибель старый, паразитический, плешивый сифилитик с перебитыми зубами, но еще злобно лязгавший оставшимися клыками — старый мир (173).

Окончательный текст

За Перекопом, в Крыму, чувствуя себя в полной безопасности, захлебывался в винной гари загнанный сюда со всех концов страны обреченный на гибель старый мир (195).

Отбрасывая вычурные, замысловатые метафоры, неудачные сравнения, писатель добивался той простоты, которая отличает роман в окончательной редакции. В 1-й главе (ч. II) читаем: «В тупиках росли кладбища расхлябанных вагонов и холодных паровозов. Ветер вихрил мелкие опилки на пустых дровяных складах» (209). Вот как выглядело это место в рукописи: «Жуткая растрепанная ведьма, прозванная разрухой, отплясывала дикий танец на стальных путях. В тупиках росло молчаливое кладбище пустых вагонов и холодных паровозов. Хлесткий ветер крутил винтом мелкие опилки на пустых дровяных складах. Замирала жизнь на стальных путях. Голод и холод — два страшных спутника разнузданной старухи заходили мрачной тенью по стальным путям. Не было топлива».⁶⁷

Руководящим моментом в работе писателя над стилем романа «Как закалялась сталь» несомненно были указания А. М. Горького по вопросам языка художественных произведений. Известно, что Островский сам откликнулся на дискуссию о языке содержательной и интересной статьей. Большая работа над очищением и улучшением языка романа была проделана писателем после 1934 года. Третье издание (1935) имеет в этом отношении очень значительные изменения. Но необходимо отметить, что соответствующая правка велась и до 1934 года. Сравнение рукописей романа с журнальной редакцией и с последующими отдельными изданиями романа (ч. I) показывает, какая большая работа была проделана писателем.

В беседе с московским корреспондентом газеты «Ньюс Кроникл» Островский назвал свою книгу «сурово-правдивой».⁶⁸ Действительно, поэтизация передовых качеств советского человека и создание яркого образа положительного героя, способствуя сурово-правдивому изображению революционной действительности, определили художественное своеобразие и успех романа «Как закалялась сталь».



⁶⁷ Архив Н. Островского, рукопись, ч. II, гл. 1, стр. 86.

⁶⁸ Н. Островский, Сочинения, т. II, стр. 204.

А. И. ХВАТОВ

ЭТАПЫ РАБОТЫ А. МАЛЫШКИНА НАД РОМАНОМ «ЛЮДИ ИЗ ЗАХОЛУСТЬЯ»

1

Талантливый и своеобразный художник, А. Малышкин внес большой вклад в литературу социалистического реализма.

Еще до революции он опубликовал небольшой цикл рассказов об уездном городке Мшанске. В этих рассказах Малышкин — бытописатель русского захолустья. Но это были только первые шаги начинающего писателя. Подлинное развитие творчество Малышкина получает в советские годы. В годы революции и гражданской войны произошел глубокий перелом в его судьбе, определилось направление и содержание его творчества.

Значение А. Малышкина в истории советской литературы определяется прежде всего тем, что в лучших его произведениях нашли отражение величайшие события жизни нашей страны. Героическая борьба народа в эпоху революции и гражданской войны, самоотверженный труд советских людей в период первой пятилетки — вот содержание наиболее значительных его произведений: повести «Падение Дaira» (1921), романа «Севастополь» (1931), книги «Люди из захолустья» (1937).

«Люди из захолустья» — наиболее зрелое произведение А. Малышкина, своеобразный итог его сложного творческого пути, качественно новое явление в творческой биографии талантливого писателя.

О Малышкине написано немало критических очерков и статей. Автор «Падения Дaira» и «Севастополя» в критике 20-х и начала 30-х годов рассматривался как писатель, еще не преодолевший индивидуалистических иллюзий, а его произведения анализировались не с точки зрения их объективной идейно-



А. Г. Малышкин.

художественной значимости, а как документы, отражающие противоречия еще не сложившегося мировоззрения писателя. Вульгарно-социологическая трактовка мало способствовала объективному пониманию места Малышкина в советской литературе, исключала возможность правильного освещения особенностей его творческого метода.

Начиная с 1931 года, интерес критики к Малышкину заметно ослабел. Это были годы напряженной работы писателя над новым романом, который в конце 1937 и начале 1938 года был напечатан под названием «Люди из захолустья».¹ Вскоре, уже после смерти писателя, роман «Люди из захолустья» вышел отдельной книгой.

Еще в 30-е годы появились работы, в которых освещалась творческая биография Малышкина, начиная с его ранних дореволюционных рассказов и кончая книгой «Люди из захолустья». Однако ни в 30-е годы, ни в позднейших критических работах не было попыток проникновения в творческую лабораторию Малышкина. А ведь методы работы талантливого мастера социалистического реализма поучительны. Исследование самого процесса работы над романом «Люди из захолустья» позволит рассмотреть их более конкретно.

Первое упоминание о замысле книги о «делах и людях пятилетки» содержится в письме Малышкина к К. Н. Кузовковой от 2 декабря 1929 года. Однако было бы опрометчиво полагать, что Малышкин уже тогда, в пору напряженной работы над «Севастополем», конкретно представлял себе очертания будущей книги. В этом письме содержалась только заявка на тему. Но уже в самой заявке можно видеть черты, характеризующие определенные особенности творческого лица писателя. М. Шагинян в своих воспоминаниях о Малышкине писала: «Две стороны, артистическая и нравственная, не только не воевали в нем, не тянули в разные концы, ослабляя художника, а наоборот, удивительно сочетались и в жизни и в его литературной и общественной работе».²

Малышкин был писателем, для которого литературное творчество — гражданское призвание. Его произведения — «Падение Даира» и «Севастополь», явившись откликом на важные проблемы современности, были в то же время выразительными документами духовной биографии самого писателя. Творческому temperamentу Малышкина были чужды созерцательность и

¹ «Новый мир», 1937, №№ 10 и 11, 1938, № 1.

² М. Шагинян. Мои встречи. (Воспоминания о А. Г. Малышкине). — «Новый мир», 1939, № 8, стр. 259.

объективизм: и эпически масштабное изображение героизма народа в «Падении Даира», и психологически углубленный анализ сложного и противоречивого пути «мятущегося» интеллигента Шелехова в романе «Севастополь» проникнуты напряженной и страстной думой самого писателя о судьбах родины, о революции, о своем долге перед народом, который совершает исторически беспримерный подвиг революционной ломки старого мира. Поэтому в его произведениях эпическое начало так естественно и органически сливается с глубоким лиризмом. Но в этом нужно видеть не только определенные черты стилистической манеры писателя, а и особенности его художественного мышления, тех принципов, которыми он руководствовался в своей творческой работе.

Неоднократно указывалось в печати, что романы Малышкина представляют собой, в сущности, трилогию, в которой последовательно, от «Падения Даира», через «Севастополь» и до романа «Люди из захолустья», разрабатывается единая тема судеб людей захолустья. Но талантливый художник — не фотограф, только фиксирующий различные явления жизни, а мыслитель, стремящийся в неповторимых чертах каждого из этих явлений и событий увидеть и раскрыть существенные стороны исторического процесса в целом, важнейшие закономерности данной эпохи. В каждом из этих трех произведений, таких непохожих по своему конкретному содержанию, писатель, по существу, ставит и разрешает вопрос о тех глубоких изменениях, которые революция внесла в жизнь и сознание народа, в судьбы родины. Только в этом смысле можно согласиться с определением цикла романов Малышкина как трилогии.

Малышкин всегда писал о том, что непосредственно его волновало как человека, писателя и гражданина. Эпопея о героизме освобожденного народа, штурмующего последнюю твердыню контрреволюции Перекоп—Даир, создана на материале живых наблюдений непосредственного участника этих событий: Малышкин «входил в состав оперативной ячейки шестой армии»,³ работая под руководством М. В. Фрунзе.

Роман «Севастополь» вобрал в себя факты и эпизоды из биографии писателя. В духовных и идейных исканиях Шелехова немало от жизненного опыта самого Малышкина, хотя было бы наивно их отождествлять, а роман «Севастополь» рассматривать как художественную автобиографию.

³ А. Г. М а л ы ш к и н. Рассказы, очерки, киносценарии. Пенза, 1950. стр. 13.

Следовательно, характернейшая особенность идейно-нравственного облика и творческого темперамента А. Малышкина состояла в том, что замысел каждого его произведения рождался как отклик на важнейшие события современности, как глубоко личный ответ художника-гражданина на волнующие проблемы действительности.

Первые страницы книги «Люди из захолустья» были написаны в январе 1932 года. Но к работе над романом Малышкин приступил значительно раньше. Ей предшествовали напряженные размышления о событиях, всколыхнувших страну в «год великого перелома», поездки по индустриальным новостройкам и местам своей юности, где Малышкин зорко всматривался в те перемены, которые происходили в жизни народа и страны в результате социалистического строительства.

Мысль написать книгу о героической современности, о народе, который под руководством партии осуществляет грандиозный план социалистического преобразования страны, овладела Малышкиным еще в 1929 году, когда в полном разгаре была его работа над романом «Севастополь». События «года великого перелома» писатель воспринимал как новый этап в развитии социалистической революции, и замысел новой книги осознавался им в преемственной связи с содержанием романа «Севастополь», посвященного революции 1917 года.

2 декабря 1929 года в письме к К. Н. Кузовковой, сообщив о том, что «в настоящее время занят окончанием романа» (речь идет о «Севастополе»), Малышкин пишет: «Куда-то думаю съездить, пожить где-нибудь в колхозе или на „строй“ (хочу в Соликамск на калийные промыслы) — это тема будущих вещей».⁴ Замысел «будущих вещей» ставится Малышкиным в прямую связь с необходимостью всестороннего изучения действительности, с необходимостью «ездить по России», «видеть жизнь». В этих намерениях отразились не только известные особенности приемов творчества Малышкина, но и общая тенденция литературного движения тех лет, глубокие перемены, которые происходили в мировоззрении многих писателей, в методах их творческой работы, в самом литературном быте.

Годы первой пятилетки были ознаменованы тем, что литература все активнее вторгалась в жизнь, расширяя и углубляя свои связи с действительностью. Героический труд народа на

⁴ Архив А. Г. Малышкина. Институт мировой литературы им. А. М. Горького АН СССР. В дальнейшем сокращенно: Архив А. Г. Малышкина.

широком фронте социалистического строительства становится основным предметом литературы, определяя ее содержание, творческий пафос писателей. Именно в этом содержались предпосылки тех творческих открытий, которые позволяют литературу 30-х годов рассматривать как новый этап в развитии социалистического реализма. Обычным явлением становятся поездки писателей на индустриальные стройки, путешествия по стране, живое участие в трудовой жизни и борьбе народа. Там, на новостройке и в колхозе, на заводе и на промысле, писатель не просто собирал материал, а выступал как участник событий, лицо, заинтересованное в происходящем, и вместе с тем как художник, для которого в данных конкретных явлениях и фактах социалистических преобразований открывался исторический и политический смысл эпохи. Активное участие в социалистическом строительстве способствовало росту мировоззрения писателей, расширяло их жизненный опыт. Новое в жизни всегда вызывает потребность новых форм и методов отражения его в искусстве.

Чтобы созидательная деятельность народа нашла свое яркое отражение в литературе, необходимо было не только эмпирическое знание жизни, но и глубокое осмысление ее. Без этого жизненная правда не может быть претворена в правду художественную. Вспоминая годы первой пятилетки, Малышкин писал: «Для советского художника, для советского писателя — я говорю о первом поколении — последние годы были годами сурового, безжалостного внутреннего пересмотра и самопроверки...

«Для художника неизбежна и коренная ломка некоторых прежних излюбленных его эстетических оценок. Миллионы рук по-новому переоборудуют родную землю, быт, воздух. Мечта человеческая обретает плановые и цифровые, вполне вещественные очертания, не теряя в то же время своей волнующей, зовущей, уводящей перспективы. И художник начинает видеть вещи иными глазами».⁵

То, что переживал Малышкин, было характерно и для многих других писателей, для которых годы первой пятилетки явились переломными в их творческой биографии.

Упомянув в письме К. Н. Кузовковой в 1929 году о своем намерении совершить поездку по стране в связи с «темой будущих вещей», Малышкин в ближайшие два года, захваченный работой над «Севастополем», не приступал к реализации нового замысла. Только в 1931 году, когда роман «Севастополь» был завершен, он в письме к К. Н. Кузовковой (от 13 мая) вновь

⁵ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, глава «Тают снега». рукопись, стр. 279.

сообщает о своих творческих планах: «Страшно порываюсь к вам приехать, сейчас жду денег и отправляюсь в путешествие в Кузбасс и на Магнитострой — это тема моей будущей вещи. Это по дороге мимо вас, и сейчас я очень бы хотел (да и нужно это) повидать и почувствовать Саранск. Можно ли будет в течение лета заехать к вам и у вас остановиться? Сделаю я это, вероятно, по обратной дороге из Кузбасса (куда выеду, возможно, с бригадой «Известий»)».⁶

Чтобы еще более полно осветить конкретные жизненные обстоятельства, во многом проясняющие сущность нового замысла писателя, необходимо вспомнить также и следующее. В 1931 году Малышкина избирают депутатом Моссовета. Впоследствии, вспоминая о своей работе в Моссовете, он писал:

«Мандат члена Моссовета — это был „выход в мир“, в светлую, неиссякаемо кипучую, неиссякаемо героическую нашу действительность. . .

«Я избрал транспортную секцию. Почему? Транспорт три года назад считался наиболее „узким“ местом в народном хозяйстве. Мне, писателю, хотелось ближе окунуться в самую гущу трудностей, где всего действеннее напрягается энергия пролетариата, где работа всего ближе соприкасается с пятилеткой».⁷

Еще до поездки на новостройки и в родной Саранск Малышкин много размышлял о новой книге. И активная работа в Моссовете, и изучение производственной жизни московского завода «Авиаприбор», и намечающиеся поездки по стране — все это факты творческой истории романа «Люди из захолустья». Замысел новой книги Малышкин ставит в прямую связь с необходимостью широкого изучения жизни: поездка на новостройку, решение пожить в Саранске рождены не просто человеческой любознательностью, а мотивированы конкретными творческими задачами. Уже на данной стадии работы интерес писателя к жизни носит целенаправленный характер. Он стремится познакомиться прежде всего с теми явлениями, которые «ближе всего соприкасаются с пятилеткой». Вот почему Малышкин так активно работает в транспортной секции Моссовета, вот почему индустриальные новостройки, с одной стороны, и захолустный Саранск, с другой, в первую очередь намечаются в качестве объектов изучения.

Уже в первоначальных раздумьях писателя рисовалась широкая картина жизни страны в год великого перелома. Еще до поездки на Урал определились имена некоторых персонажей будущей книги: Ивана Журкина, Николая Соустина. В набросках

⁶ Архив А. Г. Малышкина.

⁷ Архив А. Г. Малышкина. О работе в Моссовете, заметка, стр. 2.

к рассказу «Новый порядок», относящихся к концу 20-х годов, встречаются образы, в которых предвосхищены некоторые черты героев будущей книги. Там фигурирует имя Ивана Журкина. Он — обитатель Мшанска, труженик и неудачник, которого использует кулак Жлятников, чтобы укрыть подлежащую реквизиции лошадь. Время действия рассказа — гражданская война и годы нэпа. Во втором варианте того же наброска рассказывается об организации коммуны в уезде. В главном персонаже этих набросков, в Кузьме (Филатке), намечены отдельные черты, которые впоследствии будут использованы в характеристике Петра Соустина. Кузька в годы нэпа — ловкий, удачливый и обнаглевший спекулянт, перекупщик лошадей. В этом же отрывке упоминается и о некоем Шебакине. Он, по словам обитателей захоlustья, в Москве «большой человек»: «Шебакин-то! Он в командировку, да-да!... Он с самим товарищем Лениным работает!»⁸ В Шебакине, вернее в том, как о нем говорят в Мшанске, угадываются некоторые черты Никола Соустина, который тоже в глазах земляков — большой человек в Москве, с самим Калининым работает.

С весны и до глубокой осени 1931 года Малышкин прожил на Магнитострое и на строительстве Челябинского тракторного завода, а на обратном пути посетил Саранск, совершил поездку по колхозам Поволжья. Находясь на Магнитострое и в Челябинске, он тщательно изучал производственный труд строителей, детально знакомился с их бытом. В редакции «Челябинский рабочий» Малышкин читал и правил рабкоровские письма, а приехав на Магнитострой, включился в широко развернувшуюся кампанию «За образцовый барак», работал в литературном кружке. Все, что происходило на стройке, для Малышкина не просто любопытный материал. Задачи писателя-профессионала сливались с конкретными делами стройки. Поэтому понятно, почему так активно Малышкин работает в редакциях газет. Правя рукописи рабкоров, он щедро делится своим литературным опытом с начинающими литераторами из среды молодых строителей.

Глубокой осенью 1931 года Малышкин вернулся в Москву, а в январе 1932 года в Новом Афоне он написал первые страницы книги — начало главы «Москва 30-х годов».

В литературе утвердилось мнение, что интенсивный творческий процесс начинается с момента возникновения замысла, который реализуется в образах и картинах книги. Писателю

⁸ Архив А. Г. Малышкина. «Новый порядок», рассказ, рукопись.

лишь остается затем упорно работать над тем, чтобы все компоненты произведения — композиция, сюжет, образы, пейзаж и т. д. — строго соответствовали замыслу, служили наиболее полному его выражению. Такое представление о творческой истории художественного произведения не охватывает всех ее этапов, упрощает творческий процесс. Дело в том, что история создания художественного произведения — это всегда история роста писателя, обогащения его жизненного опыта. Поэтому, рассматривая творческую историю, необходимо учитывать эволюцию замысла, который складывается, претерпевает изменения, конкретизируется и углубляется по мере изучения жизни. по мере того, как все более глубоким становится мировоззрение писателя. Этот процесс оформления замысла, идейно-художественной концепции произведения неотделим от процесса познания жизни и роста мировоззрения писателя.

В редакционной статье журнала «Коммунист» «К вопросу о типическом в литературе и искусстве» справедливо указывается: «Типизация поэтому неразрывно связана со способностью создавать индивидуальные характеры и через их судьбы, поступки и действия раскрывать сложные и многообразные жизненные связи и отношения».⁹

Следовательно, нужно говорить о типическом не только как о результате художественно-познавательного акта, но и о типизации как о процессе, который определяет собой все направление творческой работы писателя. Одним из самых важных этапов этого процесса, процесса познания жизни в связи с задачей типизации, является изучение действительности.

В практике многих писателей еще до сих пор наблюдается немало случаев легкомысленного, а иногда и спекулятивного отношения к данной проблеме. Взять, к примеру, иного писателя, собирающегося на новостройку, чтобы написать повесть о труде бетонщиков. Нередко бывает, что писатель, заранее составив представление о тех или иных сторонах их трудовой жизни, уже с готовой схемой книги едет на стройку, чтобы собрать материал, чтобы схему наполнить якобы живым содержанием. О том, что такое в литературной практике имеет место, нетрудно убедиться, вспомнив о великом множестве серых поделок, претендующих на принадлежность к художественной литературе и одобрительно порою оцениваемых критикой за актуальность темы. Это приобрело уже характер определенной тенденции в современной литературе. Поэтому не случайно, что наиболее талантливые и взыскательные советские писатели гневно гово-

⁹ «Коммунист». 1955. № 18, стр. 15.

рят об этих явлениях спекулятивного творчества. А. Твардовский в поэме «За далью даль» пишет:

Роман заранее напишут,
Приедут, пылью той подышат.
Потычут палочкой в бетон,
Сверяя с жизнью первый том.
Глядишь — роман, и все в порядке;
Показан метод новой кладки,
Отсталый зам, растущий пред
И в коммунизм идущий дед.
Она и он — передовые,
Мотор, запущенный впервые,
Парторг, буран, прорыв, аврал.
Министр в цехах, и общий бал.
И все похоже, все подобно
Тому, что есть иль может быть.
А в целом — вот как несъедобно.
Что в голос хочется завывать.¹⁰

Живя на новостройках, совершая поездки по стране, Малышкин не был таким «сборщиком материала». Сохранившиеся в архиве писателя документы — записные книжки, отдельные наброски, рабкоровские заметки, выписки из различных книг — позволяют судить о том, насколько сложным был процесс изучения им жизни, какой целенаправленной была его работа и как эта целенаправленность определялась вполне конкретными задачами, предусмотренными творческим замыслом произведения. Работа писателя шла как бы в двух направлениях. Во-первых, Малышкин стремился запомнить, учесть как можно больше конкретных явлений, различных событий из жизни стройки, деревни. Во-вторых, каждый из этих конкретных фактов уже на этой стадии работы писатель пытается осмыслить в свете важнейших событий экономической и общественно-политической жизни страны, уловить в каждом факте его социальный смысл, увидеть, как в нем преломляются общие закономерности развития действительности.

Горький справедливо писал, что, изучая жизнь, «надо вскрывать ее ведущие тенденции, потому что литература должна учить нашего читателя пониманию связи явлений, связи процессов труда».¹¹

Заслуживают особого внимания, в плане раскрытия особенностей творческой работы советского писателя, некоторые ранние заготовки Малышкина к будущей книге.

¹⁰ А. Твардовский. Стихи и поэмы. «Молодая гвардия», М., 1954, стр. 577.

¹¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах. т. 26, М., Гослитиздат. 1953, стр. 378.

Малышкин вернулся в Москву после первой поездки по стране осенью 1931 года. Не только живые и яркие впечатления переполняли писателя и создавали необходимые предпосылки для работы, но и многообразный конкретный материал о трудовой жизни строителей, зафиксированный в рабкоровских письмах и в собственных заметках, мог служить жизненной основой для создаваемой книги. Но, как уже сказано, писатель не ограничился собиранием материала, а стремился осмыслить его. Об этом свидетельствуют хранящиеся в архиве записи Малышкина о важнейших событиях, которые происходили в стране в 1929 году. Эти записи он составил осенью 1931 года. Условно их можно назвать хроникой года великого перелома. Из месяца в месяц, изо дня в день Малышкин вносит в «Хронику» все наиболее существенное и важное, что происходило в первый год пятилетки:

«1929 г.

Лозунг (после Ленина) индустриализации страны. Начаты и строятся Днепрострой, Туркестаносибирская железная дорога».¹²

Сюда включаются развернутые выдержки из партийных документов и решений, в которых содержится анализ политической борьбы, классовых конфликтов, приобретших большую остроту в обстановке развернутого наступления социализма. Для Малышкина — это и факты изображаемой эпохи, и вместе с тем материал, который давал возможность правильно осмыслить современность.

«После XV съезда партии пришлось обратить главное внимание на другой фронт — на опасность правого уклона, который, по существу, сводится к проповеди мирного сожительства с капиталистическими элементами (кулаками и подкулачниками) в нашей стране.

«Партия непримирима к уклонам справа и слева, перенесла в настоящее время центр тяжести борьбы на правую опасность...»¹³

В «Хронику» заносятся факты, свидетельствующие о том, что взятый партией курс на индустриализацию страны и коллективизацию сельского хозяйства осуществляется успешно, уже имеет свои первые красноречивые результаты:

«Февраль. — Об утверждении проекта Магнитогорского завода.

¹² Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья. планы, заметки выписки, стр. 2.

¹³ Там же.

«Февраль. Всего в колхозах значится 1 200 000 населения. Женщин из них — 580 000.

«Февраль. В Сталинграде приступлено к сооружению грандиозного тракторного завода, рассчитанного на годовую производительность в 40 000 тракторов».¹⁴

Следующая затем запись:

«XVI партконференция. Пятилетка — май 1929 года.

«Конкретный план построения социализма».¹⁵

Следовательно, в решениях партии Малышкин находил ответы на волнующие вопросы современности; тщательное изучение партийных решений вооружало писателя правильным пониманием ведущих закономерностей действительности.

Изложение событий жизни страны в «Хронике» лишено какой-либо сюжетности. Однако сама последовательность освещаемых в ней фактов отражает логику движения жизни, нарастание темпов социалистического строительства. В «Хронике» четко и последовательно проводится определенная авторская тенденция: в поле зрения попадают прежде всего такие явления, в которых ярко обнаруживаются достижения социалистического строительства.

Малышкин зорко всматривается не только в изменяющуюся «географию страны», но и показывает, как в связи с развернувшимся строительством Днепровской станции претерпевают серьезные изменения жизненный уклад, быт и нравы населения прилегающих районов:

«Май. В Кичкасе будет скоро снесен знаменитый кичкасский мост. Четвертый в мире по счету. Он, наверно, будет перенесен в другое место.

«Местные жители до сих пор занимались рыбной ловлей и земледелием, а молодежь пела вольные казацкие песни.

«Теперь на берегу разбросаны тяжело дышащие паром и шумом корпуса механического, лесопильного завода и силовой установки.

«Тарахтят экскаваторы. . .

«Ожил Кичкас».¹⁶

Составляя «Хронику», Малышкин использует не только материал политической литературы и прессы тех лет, но и собственные наблюдения, которые он приобрел во время поездок по стране. В контекст описания важнейших событий он включает

¹⁴ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, планы, заметки, выписки, стр. 2.

¹⁵ Там же, стр. 3.

¹⁶ Там же, стр. 4.

свой разговор с крестьянином, приехавшим на Днепрострой из Курской губернии:

«На улице спросил у одного крестьянина:

«— Откедя прибыл, отец?

«— Курский.

«— Зачем прибыл-то?

«Он вынул из грязного платка потертую заметку из какой-то газеты и протянул ее мне.

«— В газете рассказывают — работу можно найти.

«Начинаются строительные работы на Днепрострое. В начале прошлого года рассчитывали строить на 7 млн рублей. Теперь программа расширена до 19 миллионов...

«Крестьянин попросил закурить и спросил, где помещается биржа. Как-то особенно, по-необычному держал он в руках московскую папиросу „Экстра“, попрощался и побрел на биржу труда...

«В глухих захолустьях про Днепрострой рассказывают легенды. И Днепрострой притягивает к себе людей будто неведомой силой».¹⁷

Этот эпизод важен здесь не сам по себе. В нем, с одной стороны, подчеркивается мысль о нарастании темпов строительства (на примере Днепро строя), с другой стороны, отражена существеннейшая сторона действительности — отношение народа к социалистическому строительству. Характерно, что даже в «Хронике», где еще решается задача политического осмысления эпохи, Малышкин не ограничивается перечислением общих событий экономической и политической жизни страны, а вводит и живые, конкретные факты действительности. Пусть эти зарисовки непосредственно не соотнесены с сюжетом книги, но они показывают направление работы писателя. В самой последовательности изложенных здесь событий воплощена мысль о безграничности творческих сил народа, отражена динамика социалистического наступления:

«Август. Закладка новых цехов Сельмашстроя в Ростове н/Д.

«Рельсы Турксиба достигли Алма-Аты.

«1929. В этом году пущен первый цех Сельмашстроя.

«Заложены:

«Тельбесс.

«Магнитогорск.

«Заработал первый цех Керченского металлургического гиганта.

¹⁷ Там же, стр. 4—5.

«Строятся: Свердловский металлургический завод.

«Сталинградский тракторный.

«Решена стройка Нижегородского автозавода.

«Страна начала переход на сплошную коллективизацию.

«К концу первого года пятилетки раздался клич: в 4 года!»¹⁸

В сфере внимания Малышкина и важные вопросы экономического развития и связанные с ними задачи классовой борьбы:

«Мы должны план хлебных заготовок выполнить к январю-февралю. Должно быть сломлено сопротивление кулака. Должна быть выдержана устойчивая политика цен».¹⁹

В конкретных фактах действительности отражены важные закономерности и существенные стороны жизни: «Июль—сентябрь. Непрерывка на производстве...

«Заглавия, лозунги: Завершим социалистическую стройку...

«Иллюстрации — стройка, решетки лесов и кранов».²⁰

И новая организация труда на производстве, и самый стиль советской печати в «Хронике» приобретают значение знаменательных примет эпохи. Во всем этом отражены глубокие социальные перемены в жизни страны. Характерно, что даже включенная в «Хронику» зарисовка пейзажа Москвы содержит мысль о грандиозном размахе социалистического строительства:

«Ноябрь. Мавзолей еще в деревянном футляре.

«Всюду иллюстрации стройки».²¹

И рядом любопытная деталь, отражающая попытку образного воплощения устремленности в будущее:

«МОГЭС — огненные врата — звезды над ними». «Появляются иллюстрации: Москва завтра — лепные кубы, башни и т. д.».²²

В записях «Хроники», датированных декабром, упоминается о важнейших событиях общественно-политической жизни:

«Ноябрьский пленум ЦК ВКП(б). Правые утверждали о неизбежности общего хозяйственного кризиса, т. е. нарушения нормального хода производства и воспроизводства. На самом деле мы имеем такой рост производства, такое ускорение темпов, о котором мы раньше и мечтать не могли и которое дает нам возможность превратить на деле оптимальный вариант пятилетнего плана в вариант минимальный».²³

¹⁸ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, планы, заметки, выписки, стр. 7.

¹⁹ Там же.

²⁰ Там же, стр. 9.

²¹ Там же.

²² Там же.

²³ Там же.

И вслед за тем приводятся факты, свидетельствующие о реальности превращения оптимального варианта пятилетнего плана в вариант минимальный:

«На Уралмашстрое осенью закончена постройка металлоконструкций.

«К 20.XI — 92% хлебозаготовок».²⁴

Зорко всматриваясь в глубинные процессы социалистических преобразований, Малышкин видел, что сама логика развития и нарастания темпов строительства, трудовые достижения народа и партии опрокидывают заявления троцкистов и бухаринцев:

«Правые кричали:

«„Кризис народного хозяйства“.

«„Деградация народного хозяйства“.

«„Нарушение союза между городом и деревней“ (размычка).

«Приведенные нами цифры показывают, что наша отсталая деревня уже вошла в этот (период) величайшей социально-технической революции (это — Мшанск!!!), которая из года в год будет нарастать, приближать нас к разрешению задач превращения отсталой деревни в деревню социалистическую».²⁵

«Хроника» — это заготовка к будущей книге, определенный этап творческой работы над романом «Люди из захолустья». Ее содержание дает возможность судить о том, как постепенно создавалось целостное, обобщенное представление писателя об эпохе, складывалась идейная концепция романа. «Хроника» отражает закономерное стремление художника осмыслить, понять в свете важнейших проблем современности богатейший материал личного жизненного опыта, конкретные явления жизни, которые он наблюдал на новостройках, в колхозах и т. д.

Ко времени написания «Хроники» Малышкин уже в общих чертах наметил план будущей книги, в его записях уже мелькают имена некоторых персонажей. На письменном столе лежал большой материал рабкоровских писем, заметок, отдельных зарисовок, в которых были отражены разнообразнейшие впечатления о жизни новостроев, о событиях, которые он сам наблюдал в Саранске и Мокшане, о встречах и раздумьях во время поездок по стране. Все это нужно было обобщить, привести в определенную систему.

Уже в «Хронике» Малышкин — не просто социолог, воспроизводящий панораму событий эпохи, но и художник, осмысляющий эти события в связи с конкретными темами будущей книги.

²⁴ Там же.

²⁵ Там же, стр. 10.

Здесь еще не определились конкретные сюжетные ситуации, в которых предстоит выступать основным персонажам романа. Однако Малышкин усилием творческого воображения уже пытается важнейшие события эпохи соотносить с конкретными фактами из жизни провинции. В этом отношении интересна пометка писателя в тексте приведенной выше цитаты о процессах социалистического переустройства деревни: «это — Мшанск!!!»²⁶

Упоминание о Мшанске здесь не случайно. Мшанск — это провинциальный городок, псевдоним родного Мокшана, где писатель провел детство и образ которого запечатлел в своих ранних рассказах. В дореволюционных рассказах Малышкина с Мшанском связана тема социальной обездоленности маленького человека; в них нарисована картина жестоких нравов, косности и темноты, царивших в глухих захолустьях русской провинции. В новом романе предусматривалось иное решение этой темы. Победоносное наступление социализма вносило глубокие изменения в жизнь русской провинции, в социальные судьбы людей захолустья. Рассматривая конкретные факты обновляющейся жизни родного Мокшана — Мшанска, Малышкин стремился уяснить социально-исторический смысл процессов социалистического переустройства страны.

Та же установка нашла свое отражение и в другой записи «Хроники». Как было сказано, образ Николая Соустина четко определился уже на ранних стадиях работы над романом. В «Хронике» в текст записи, в которой дается оценка этих лет как «периода величайшей социально-технической революции, разрешающей задачу превращения отсталой деревни в деревню социалистическую», Малышкин вставляет:

«— Отстал я, отстал, — подумал Соустин».²⁷

И далее:

«Хлебозавод.

«Статью о хлебозаводе правит Соустин».

«Наш хлебозавод построен и оборудован в кратчайший срок — в 11 месяцев. Он почти целиком механизирован. Этажи сообщаются люками, и тесто подается из одного в другой само-теком».²⁸

Писатель, как бы перевоплощаясь в героев, пытается увидеть жизнь их глазами и вместе с тем конкретные события и факты

²⁶ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, планы, заметки, выписки, стр. 10.

²⁷ Там же, стр. 11.

²⁸ Там же, стр. 11.

используются в качестве тех обстоятельств, в которых герой действует.

Изучая жизнь, Малышкин все многообразие явлений воспринимает в связи с задачей отражения их процессов в сюжете, т. е. в системе взаимосвязанных, взаимодействующих характеров. Поэтому анализ конкретных жизненных фактов и размышления над важными проблемами современности у Малышкина связаны с задачей создания образов, в судьбах которых писатель раскроет свое понимание изображаемой эпохи, нарисует живую картину действительности.

Следовательно, процесс изучения жизни, накопление материала — это вместе с тем и процесс создания идейно-художественной концепции произведения, процесс, связанный с работой над сюжетом и образами книги.

Осенью 1931 года, вернувшись в Москву из поездки по стране, Малышкин интенсивно работает над планом своей книги. В его записях уже фигурируют имена почти всех действующих лиц романа. К этому же времени относятся и первые варианты плана, в которых намечается схема сюжета книги. Но параллельно с этим Малышкин усиленно работает и в другом направлении: продумывает характеры и судьбы каждого персонажа на широком фоне больших событий эпохи и в связи с конкретными фактами, которые писатель наблюдал непосредственно на новостройках. Усилием творческого воображения художник как бы ставит своих героев в реальные жизненные обстоятельства, стремится уяснить, как герой будет действовать в этих обстоятельствах, какие качества характера при этом он проявит и какую роль эти обстоятельства сыграют в его формировании.

В заготовках к роману Малышкин широко использовал рабкорские письма. Они для него — достоверный материал, в котором отражены важнейшие события жизни новостроев. Сама жизнь выступала в качестве источника, откуда писатель брал сюжетные мотивы, образы, ситуации и эпизоды. Остановимся на некоторых примерах.

В образе и судьбе Николая Соустина Малышкин показал сложный и мучительный процесс преодоления индивидуалистических иллюзий и заблуждений под влиянием грандиозных достижений социализма.

Многочисленные записи и заготовки к роману показывают, как Малышкин различные факты и явления действительности использует для создания образа Николая Соустина. В очерке «Великий немой скоро заговорит», подписанном рабкором К. И. Зворовским, появление звукового кино на новостройке

рассматривается как один из красноречивых фактов социалистических достижений, успехов культурной революции в стране.

На обратной стороне заметки рукою Малышкина написано:

«Это кино — важно. Приехал и — в редакции.

«Да, да, т. Соустин! Это — не фантазия, а факт!»²⁹

В рабкоровском письме «Все для домны» (22.VIII.1931, подпись — Жбанов — внештатный инструктор культмассового сектора) рассказывается:

«Мы, внештатные инструкторы культмассового сектора при профсоюзе металлистов, в период культурной революции объявляем свою работу ударной и заключаем между собою, каждый в отдельности, соцдоговора по нижеследующим показателям:

«1) Мобилизовать все внимание рабочих масс для своевременного пуска доменных печей к 1 октября с. г., для чего развернуть 100% охват рабочих ударничеством и соцсоревнованием.

«2) Поднять производительность труда, произвести снижение себестоимости и т. д. по каждому цеху».

Заметка заканчивается словами:

«Каждый внештатный инструктор твердо будет биться на трудовом и культурном фронте.

«Металл в срок 1 октября 1931 г.»³⁰

На полях заметки рукою Малышкина сделана следующая запись:

«Фразы Пашки (в былом?)

«Эта заметка попадает Соустину или Пашке».³¹

Образ Николая Соустина Малышкин помещал в конкретные жизненные ситуации и положения, соотносил с реальными участниками стройки.

Теми же принципами руководствовался писатель и при работе над другими образами романа. Материалы рабкоровских писем, авторских заметок показывают, с какой исключительной настойчивостью велась работа над образами Ивана Журкина, Поли и других. Читая и правя сотни рабкоровских писем, принимая непосредственное участие в борьбе за образцовый барак, наблюдая тысячи людей, приехавших на стройку из глухих захолустий, Малышкин подчеркивает и выделяет такие факты, в которых отражается политический рост людей, заостряет внимание на таких обстоятельствах трудовой жизни стройки, ко-

²⁹ Архив А. Г. Малышкина. Рабкоровские письма.

³⁰ Там же.

³¹ Там же.

торые действительно стимулируют этот процесс. Остановимся на двух примерах.

Десятки рабкоровских писем и заметок, хранящихся в архиве Малышкина, посвящены культурно-массовой работе на Магнитострое. Во многих из них рассказывается о плохом состоянии бараков, о развернувшемся движении за образцовый барак. Это послужило Малышкину материалом в работе над образом кастелянши Поли.

В тексте рабкоровского письма «Итоги проведения конкурса на лучший барак по Магнитогорску (пред. штаба по конкурсу — Облонский)» над фразой «Ход и значение конкурса освещаются киносветовой газетой. Во время киносеансов по участкам выброшены лозунги»³² — рукой Малышкина написано:

«Поля писала».³³

В другом рабкоровском письме — «Рапорт о ходе работ по постройке опытного завода ЧТЗ на 2 IX 1930 г.» — рассказано о внедрении новых социалистических методов труда:

«Монтажный цех. В настоящее время цех насчитывает до 100 человек рабочих, которые заняты установкой оборудования во всех цехах завода по плану, разработанному вперед за месяц. Планы разделены подекадно. Все рабочие монтажного цеха объединены в 11 бригад. Каждой бригаде предложен декадный план работы, на основе которого и ставится в порядок дня по линии общественного выполнения заданий в ударном порядке».³⁴

Рядом с этой выдержкой из рабкоровского письма рукою Малышкина написано — «Журкин».³⁵

Малышкин соотносил образ Журкина с картиной жизни данного цеха, ибо там он наблюдал, какую роль социалистическая организация труда играла в перевоспитании людей. Образ Журкина создавался как художественное обобщение процессов перевоспитания тысяч людей на социалистических новостройках. Не по заранее сконструированной схеме, а в ходе вдумчивого изучения жизни осуществлял Малышкин художественную лепку образов романа.

Кипучая жизнь новостроек была для Малышкина источником многих эпизодов и ситуаций. На первый взгляд может показаться, что, строго следуя за отдельными конкретными фактами, писатель рискует впасть в натурализм, подменить правду жизни очерковой достоверностью частного явления. Подобной опасности Малышкин избежал, так как не фото-

³² Там же.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

³⁵ Там же.

графически отражал действительность, а переосмыслил ее в соответствии с идейно-художественной концепцией произведения.

Выше уже отмечалось, с какой тщательностью Малышкин правил и изучал рабкоровские письма, в которых освещался конкурс на образцовый барак в Магнитогорске. В десятках рабкоровских писем сообщалось о нехватке топлива. В одном из них отчеркнуто писателем следующее место:

«Всякий день на строительных участках можно наблюдать одно и то же зрелище. Возвращается по домам утренняя смена. И почти каждый рабочий обязательно тащит с собою некую порцию топливного материала, добытого на площадке в порядке самоснабжения. Один горсть щепок, другой — обломок доски, третий волочит сосновый чурбашек, у четвертого карман оттопырился от угля».³⁶ Малышкин включил эти факты в свой роман, но здесь они приобретают иное содержание, ибо выступают в качестве обстоятельств, в которых действуют герои романа. В частности, с эпизодами борьбы за образцовый барак связано развитие образа кастелянши Поли. Она, освободившись от семейной кабалы, здесь, на стройке, пробудилась к активной и сознательной деятельности, нашла свое счастье. Если в очерке борьба за образцовый барак — только частный эпизод из жизни Магнитостроя, то в романе — это знаменательная примета эпохи.

Пытливо всматриваясь в жизнь новостройки, Малышкин фиксировал свое внимание и на эпизодах классовой борьбы. Ряд фактов диверсионной работы вражеского подполья, заимствованных из рабкоровских писем, он включил в роман с тем, чтобы раскрыть тему классовой борьбы и дать характеристику отдельным персонажам.

В рабкоровском письме «Лучшие, преданные делу пролетарской революции ударники Тракторного — все как один в ряды энтузиастов» читаем:

«Враг проник на нашу стройку. Это обязывает лучшую часть рабочих — ударников Тракторного еще раз встряхнуться и уделить всю серьезность этому делу и сейчас же всем стать на страже по охране строительства Тракторного. Случай с перестановкой колышков на главной площадке 4 участка. Пакля, вынутая из водопроводной трубы, и ряд других безобразий говорит за то, что на нашу стройку проник враг».³⁷

³⁶ Архив А. Г. Малышкина. Рабкоровские письма («Магнитострой накануне»), стр. 5—6.

³⁷ Архив А. Г. Малышкина. Рабкоровские письма.

Дело, конечно, не в том, что в романе рассказано о диверсионном акте в эпизоде учебных занятий пожарной команды, организованной Журкиным. Сам факт, что строители-рабкоры сигнализировали об этом, свидетельствовал о росте их сознания. Дело стройки становилось их личным делом. Широкий поток рабкоровских писем, в которых нашла проявление страстная заинтересованность рабочих в общем деле, воспринимался Малышкиным как материал, создающий жизненную основу образа Журкина. В образе Журкина писатель отражал то, что было широко типично для массы участников стройки.

В романе «Люди из захолустья» развернута картина вражеской деятельности кулацкого подполья на Красногорском строительстве. В художественной трактовке темы классовой борьбы Малышкин шел от конкретных событий действительности. В очерке рабкора Ф. Крюкова «Штаб кулацкий» дается подробное описание подрывной работы кулаков, спекулянтов и церковников. В очерке встречаются прообразы и бывшего дьякона Обуткина, и спекулянтки Аграфены Ивановны, и агрессивного в своей юродствующей смирности «бородавчатого старичка», предсказывающего приближение «судного дня». Малышкин в очерке подчеркивает те места, которые затем непосредственно использует в романе. Приведем некоторые примеры:

«Подкапливая за 2—3 дня покойников, в воскресенье и праздничные дни поп полцеркви занимал рядами гробов, искусственно создавая впечатление о несуществующей громадной смертности населения на Магнитострое. Цифровые данные о ежедневных захоронениях на кладбище вскрывают проделки церковников».³⁸

Из очерка Малышкин заимствовал не только отдельные ситуации и эпизоды развернувшейся борьбы, там он нашел материал, который лег в основу образов врагов, во многом определил их речевую характеристику. Автор очерка подробно рассказывает о многих представителях кулацко-спекулянтского подполья, дает их характеристики, воспроизводит их речь:

«— К концу идет наш век, извергнутся вулканы и окутается земля огненной массой», — разглагольствовал кулак перед собравшимися деревенскими богомолками-старухами.

«— Соберите собрание верующих (кулаков?). И одобрите меня (дайте хорошую характеристику), подайте в Свердловск и в центр, а там меня отпустят.

³⁸ Архив А. Г. Малышкина. Рабкоровские письма («Штаб кулацкий»). стр. 6.

«— Как приеду, то опять дело закипит... И заживем по-старому... а что там советская власть строит, это не наше дело, это нас не касается, вы, сестры и братья, не обращайтесь на это внимания. Лучше будем держаться за церковь».³⁹

В очерке рассказывается и о том, как население поселка Магнитного, возмущенное действиями церковников и кулаков, вынесло решение о закрытии церкви. Малышкин и этот факт использует в романе, но не механически переносит в книгу, а ставя его в связь с сюжетом. Рядом с фразой:

«В ответ на брехню церковников Союз воинствующих безбожников выдвинул предложение о закрытии церкви и передаче здания для культурного обслуживания населения поселка» — в скобках Малышкин добавляет — «и барак».⁴⁰

Художник осуществляет строгий отбор таких событий и фактов, в которых проявляются существенные стороны жизни, характерные ее противоречия. Активная целеустремленность в отборе и использовании живых фактов действительности определяется особенностью идейно-художественных задач, которые писатель ставит в своем произведении.

«Факт, — писал Горький, — еще не вся правда, он — только сырье, из которого следует выплавить, извлечь настоящую правду искусства».⁴¹ Задача художника состоит в том, чтобы в конкретном факте открылась правда жизни. Приведенные выше примеры и дают некоторое представление о сложном процессе переплавки «частной» правды отдельных фактов в правду художественного обобщения. Для Малышкина в данном случае важно было не то, что в поселке Магнитном развернулась борьба с антисоветской пропагандой церковников, а то, что в этих событиях проявились острые классовые конфликты, рост политического сознания народа. Поэтому Малышкин расширяет рамки отраженных в очерке событий своей пометкой — «барак» — указывая, что борьба жителей поселка с церковниками и кулаками была возглавлена комсомольской молодежью стройки.

Расширение и дополнение конкретных событий, связанное с задачей художественного обобщения, плодотворно в том случае, если писатель подходит к ним с правильных идейных позиций, с точки зрения познанных закономерностей действительности. Здесь недопустимы субъективный произвол, насилие над логикой жизненного процесса. Это учитывал Малышкин в своей

³⁹ Архив А. Г. Малышкина. Рабкоровские письма («Штаб кулацкий»), стр. 10—11.

⁴⁰ Там же, стр. 17.

⁴¹ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26 стр. 296.

работе над романом. Так, рассказывая о действиях церковников, сеющих панику среди населения, он включает в повествование эпизод со светящимися куполами. Ни в очерке «Штаб кулацкий», ни в других материалах о Магнитогорске этот факт не отражен. В архиве писателя хранится газетная вырезка под названием «Светящиеся купола и церковная контрреволюция». В ней рассказывается:

«Монашки бывшего женского монастыря из мухи слона раздули. У них, видите ли, появилось „чудо“, — простое отражение электрических и лунных лучей на гладкой, блестящей поверхности церковных куполов женского монастыря. Забегали эти монашки по городу, поползли по городу провокационные слухи, раздуваемые городскими напманами, быв[шими] людьми, разным антисоветским сбродом. Стала собираться городская публика, зеваки. Зачем и кому нужна эта комедия? Кому нужна — понятно, а вот зачем нужна — многие еще не знают. Дело вот в чем. Монашки пензенские хотят всеми силами открыть церкви, закрытые по постановлению рабочих, и открыть очередное мракобесие».⁴²

Событие, изложенное здесь, непосредственно не связано с тем, что происходило на Магнитострое. Но данный факт органично входит в картину, нарисованную в романе, потому что в нем отражаются те же конфликты и противоречия, проявляются те же тенденции, что и в эпизодах борьбы церковников и кулаков в поселке Магнитном. Видеть многообразие фактов и явлений жизни в их социально-исторической взаимосвязи — вот условие, соблюдая которое, художник может свободно и смело обращаться к жизни как источнику сюжетов, ситуаций, образов, тем.

«К чему сводится работа литератора? — спрашивал Горький, — и отвечал: Он воображает — укладывает, замыкает в образы, картины, характеры, — свои наблюдения, впечатления, мысли, свой житейский опыт».⁴³

Проблема образного переосмысления и обобщения конкретных жизненных наблюдений — одна из важнейших в художественном творчестве. Писатель-реалист, отталкиваясь от живых явлений, создает образную картину действительности, в контексте которой отдельные наблюдения приобретают характер типической приметы времени, художественно необходимой детали в раскрытии идейного замысла произведения.

⁴² Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, планы, заметки, выписки.

⁴³ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах. т. 25, Гослитиздат, М., 1953, стр. 116.

Замысел произведения, сложившийся вначале в виде своеобразной творческой гипотезы, приобретает все более конкретные очертания, наполняется живым содержанием по мере того, как художник в безграничном множестве жизненных фактов, явлений, событий сумеет увидеть своеобразное выражение социально-исторических закономерностей. На первоначальных стадиях работы эти два процесса несколько разобщены, еще не слиты воедино. В сознании художника в общих чертах складывается как бы логическое представление о действительности, понимание ведущих тенденций ее развития. Вместе с тем у него накапливается известный запас наблюдений.

Конечно, нельзя представлять, что общая картина жизни, первоначально сложившаяся в сознании писателя, совершенно не соотнесена с конкретными фактами и событиями. Она в какой-то мере базируется на этих фактах и событиях. Но вместе с тем, здесь еще нет единства между ними, отдельные факты и события еще выступают в качестве простой иллюстрации к общему представлению писателя о действительности. Изучая жизнь, улавливая связь явлений и фактов, художник углубляет и расширяет свое понимание реальных жизненных процессов. Идейная концепция становится все более конкретной. Реальные явления и взаимодействие их, воспринимаемые и осмысляемые в связи с задачей художественного отражения, имеют значение предпосылки более глубокого познания конкретного в связи с общим и общего с конкретным.

Своеобразие романа «Люди из захолустья» состоит в том, что Малышкин в нем широко использует прием контраста. Художественная целесообразность контрастного изображения мотивирована характером замысла произведения. Борьба двух миров — уходящего, исторически обреченного старого мира, который показан в образе захолустья, и неодолимого в своем историческом движении мира социализма — лежит в основе идейно-художественной концепции романа.

Острые социальные конфликты определяют и развитие сюжета, и взаимоотношения действующих лиц, и эволюцию характеров. Даже художественные детали, пейзажные зарисовки проникнуты мыслью о том, что социалистические отношения утверждаются в ходе острой борьбы с силами старого. Именно поэтому каждый даже второстепенный эпизод повествования имеет глубокое социальное содержание. Любой эпизод из судьбы героя, каждое событие из жизни стройки или деревни воспринимаются в широкой исторической перспективе. В романе «Люди из захолустья» есть такой эпизод. Перед глазами Петра Соустина развернулась панорама стройки. Он в смятении смот-

рит на грандиозное сооружение плотины, «такого зрелища еще никогда не знавали и не ждали его глаза. . . Бычков проступало пока еще немного, только по краям русла, у берегов; в середине еще громоздилась путаница свай, опалубки, железных щитов и прочего, струилась и ледяными палками свисала вода. Но ясно было, что и здесь пробьются и встанут рано или поздно чугунные упоры. Народ и машины шумели наверху. Да, Петр Филатич, и не заметил ты, как шагнули тут на первую приступку. Надо смекнуть во-время и самому не отстать. Он и смекал, всматриваясь. . . Кончится и в бараках когда-нибудь темная вода, и ее просекут подобные же каменные быки. Недаром все чаще наведывался по вечерам на участок Подопригора и другие из рабочкома».⁴⁴

Пейзаж здесь не только средство характеристики Петра Соустина. Детали его — «бычки и чугунные упоры», преграждающие стихийное буйство воды, — естественно ассоциируются с железной решимостью строителей плотины преодолеть все трудности.

Рабковская заметка «Штаб кулацкий», использованная Малышкиным, открывается такой картиной:

«Растут многолюдные шумные города среди непроходимых лесов и необитаемых гор. Железом и бетоном взнузданы потоки бурных рек. Но среди гигантских домен, среди мощных электростанций и других грандиозных сооружений нелепыми, дикими призраками мелькают колокольни церквей, минареты мечетей».⁴⁵

Малышкин подчеркнул это место рабковского очерка. Тот реальный пейзаж стройки, который наблюдал сам писатель, и детали картины, нарисованной в очерке, послужили своеобразным толчком в выработке тех художественных мотивов, которые использованы в романе.

Так называемая творческая манера писателя возникает не из его произвольных намерений. Познанное им реальное соотношение действующих в жизни социальных сил, конкретное выражение которых наблюдается в безграничном множестве явлений, фактов и событий, во многом определяет характер образной системы, художественных принципов и средств изображения.

По справедливому мнению критики, роман «Люди из захолустья» отличается светлым колоритом. Действительно, и в описании повседневных деталей быта строителей, и в пейзажах, и

⁴⁴ А. Г. Малышкин, Собрание сочинений в трех томах. т. 3, Гослитиздат, М., 1947, стр. 158.

⁴⁵ Архив А. Г. Малышкина. Рабковские письма.

в характеристике переживаний Журкина, когда он впервые пережил радость осуществленной мечты, — во всем ощущается большая одухотворенность, в деталях изображения просвечивает мысль о глубоких изменениях, происходивших в жизни страны, в судьбах народа. Это придает повествованию романтическую окрыленность, и в то же время все изображенное в романе отличается строгим реализмом. Малышкин находит яркие и точные образы, чтобы показать характерные приметы времени, передать исторический колорит изображаемой эпохи: «Все на этой земле — сооружения, люди, подвиги — хотело, рвалось превысить черту всегдашнего, житейского». ⁴⁶

Через весь роман проходит мотив движения, устремленности в будущее. Он воплощен и в пейзаже Москвы, и в образе мчащегося поезда, в котором на далекую стройку «всякий ехал народ: и старый и молодой, и семейный и бездомный, — что-то сотрясало его, сдвинуло из исконных, отцами еще обогретых мест, — куда? . . . Вагоны обволакивало видениями строек, обильных заработками городов, надеждами, безвестьем. Сзади Москва стояла костром: это не от паровоза, а от нее летели искры, летели и зовущие кружились над селами и районами. . . Завтрашнее гляделось из позднего окна». ⁴⁷

И картина Красногорской стройки выдержана в той же художественной тональности: «И все неузнаваемой становилась она. . . Однажды на горизонте, за тепляком Коксохима, сразу вскинулись в небо две трубы, тонких и высоких, так называемые скрубера. Через день выросла третья. Словно отплывающий корабль стоял за горизонтом». ⁴⁸

Казалось бы, о внешне обыденном факте рассказывается в главе «Тают снега». Речь идет о собрании, где обсуждается вопрос о закрытии церкви в слободе. Но и в этом Малышкин умеет увидеть примету времени, то, что внешне обыденному явлению придает характер, исторически знаменательный: «Над малым этим собранием витала та же воля, которая воздвигала домны, беспощадно преграждала реки, творила неузнаваемого человека». ⁴⁹ Даже появление кипяtilьника «Титан» в бараке сезонников — это не только бытовой факт, но и зримая примета обновляющейся жизни. Поэтому так естественны высокие эпитеты и метафоры в описании: «. . . благородное металлическое озаренье падало на весь барак», «сияние его казалось столь

⁴⁶ А. Г. Малышкин, Собрание сочинений в трех томах, т. 3, стр. 353.

⁴⁷ Там же, стр. 76.

⁴⁸ Там же, стр. 341.

⁴⁹ Там же, стр. 301.

всепроницающе, что и дальше, вместо барака, представлялись какие-то серебряно-чистые, невозмутимые покои».⁵⁰

Во всем этом проявляется не формальная склонность художника к определенным средствам и приемам образности. Жизненный материал и философско-эстетическое восприятие и осмысление действительности определили характер художественного воплощения. Своеобразная, возвышенная образность и в картинах жизни страны и в описании быта строителей обусловлена тем, что любой, даже самый обыденный факт осмысливается писателем в связи с перспективами исторического движения народа к социализму. В этом принципиальная позиция Малышкина как художника и гражданина.

Уже в предварительных записях, отражающих жизненные впечатления писателя и размышления его о современности, можно увидеть проявление тех же творческих принципов, которые определили художественный колорит романа. В архиве Малышкина хранятся фрагменты рассказа «Полет». Это воспоминание о первой поездке на Магнитострой. В нем выражены непосредственные впечатления писателя, глазам которого впервые открылась панорама стройки:

«Самолет приближается к Магнитогорску.

«Над водой — синева большого, глубокого пространства, где вспыхнула воздушная цепочка огней и пролетела. То открылся краешек легенды. Земля кренилась, самолет пошел на снижение, все становилось возможным. Через полчаса мы ехали в густом луговом сумраке, по травянистым уральским ухабам. Земля была прохладная и молодая. Подбадривающая лихорадка ожидания заставляла высоко держать голову. Вдруг за поворотом — очевидно, раньше заслонялось возвышенностью — разверзлось огненное невероятие».⁵¹

Хотя этот пейзаж непосредственно не связан с романом, но уже и в нем можно видеть то, что придает своеобразие стилю Малышкина. За конкретным, за тем, что видимо и осязаемо — открывается «краешек легенды».

Та же творческая установка проявляется и в некоторых заготовках к роману. В одном из вариантов плана второй части содержится следующая запись:

«Кончить: Вот город будет (озирая мусор, развалины земли), что твоя Москва.

«Очертания города...»⁵²

⁵⁰ Там же, стр. 299.

⁵¹ Архив А. Г. Малышкина. «Полет», рукопись.

⁵² Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, планы, выписки заметки.

Так складывается то внутреннее видение мира, которое определяет собой творческую манеру писателя, систему образно художественных средств. Способность в каждой вещи и явлении улавливать их внутренний смысл, в любом событии видеть перспективу жизненного процесса пришла к писателю в результате углубления мировоззрения и расширения жизненного опыта, запаса жизненных наблюдений. В очерке «На открытии Днепростроя» Малышкин писал:

«... есть вещи на нашей Советской земле, к которым даже мы, социалисты — создатели этих вещей, не можем подходить без учащенного биения сердца. И не только потому, что они невероятны, а потому, что мы чувствуем и видим дальше этих вещей, то, что укрыто за ними, за далью не столь многих уже лет: наше будущее, которое будет осуществлено так же реально, как осуществлен Днепрострой».⁵³

В том же очерке Малышкин отмечал, что живое соприкосновение с действительностью рождает творческий отклик в душе, возбуждает мысли, заставляет настойчиво и напряженно искать те слова и образы, которые могли бы ярко воссоздать современность:

«Каждый думает о своем, даже переживая общее, — это свойство делающего человека, мастера, профессионала.

«Я думал о том, какими словами можно передать в будущей книге об этом городе, увиденном впервые за мою длинную жизнь, о городе, явившемся мне на каком-то ослепительном и, может быть, позднем пороге».⁵⁴

В самом потоке жизни, в ярких ее впечатлениях — творческий стимул и источник образов для художника. Жизнь только тогда для писателя откроется в ее эстетической содержательности, если он глубоко познал законы ее развития, если память его обогащена обширным запасом наблюдений, а в душе не угасает готовность живого отклика на ее события, стремление активно участвовать в ее строительстве.

2

Еще задолго до завершения работы над романом Малышкин следующим образом определил его замысел и тему:

«В романе „Тридцатые годы“ рассказывается о делах и людях первой пятилетки. Один из героев романа — бывший гробовщик Журкин, приехавший на гигантское строительство из

⁵³ Архив А. Г. Малышкина. Открытие Днепростроя, рукопись.

⁵⁴ Там же.

глухого захолустья. Жестоко была жизнь Журкина до революции, и в первые годы ее отсталый одиночка-ремесленник не нашел себе настоящего места.

«История Журкина в эпоху первой пятилетки — это история человека, наконец выпрямившего голову, обретшего радость и цель жизни, — человека, как бы родившегося снова».⁵⁵

В авторском рассуждении о теме и замысле романа существенно следующее. Во-первых, изображение людей первой пятилетки ставится в связь с теми делами, которые осуществлялись народом и партией в эпоху социалистического строительства; во-вторых, указывается, что тема «о делах и людях первой пятилетки» будет выражена в истории человека, «наконец выпрямившего голову, обретшего радость и цель жизни, — человека, как бы родившегося снова».

Но было бы неверно полагать, что Малышкин уже на первых этапах работы видел в образе Журкина идейно-композиционный центр романа, а художественное осуществление замысла связывал с историей его социального и духовного раскрепощения. Ранние наброски, планы, даже главы, которые создавались в 1932—1933 годах и затем были подвергнуты коренной переработке, показывают, что композиция романа была найдена не сразу.

В ранних набросках, планах и заметках к роману «Люди из захолустья» нашли свое отражение напряженные поиски такой композиции произведения, которая в полной мере соответствовала бы замыслу, выступала как необходимое художественное средство широкого изображения жизни страны, глубокого раскрытия характеров, формирующихся в условиях социалистической действительности. Трудность состояла в выборе персонажа, который играл бы роль идейно-композиционного центра романа. Для Малышкина это был не формальный вопрос, так как особенности сознания и психологии, судьба этого персонажа во многом должны были определить границы жизненного материала, который будет отражен в книге, и характер его художественного освещения.

Первоначально, как показывают планы и наброски, в качестве основного композиционного центра выступал образ Николая Соустина. И действительно, в ранних планах и набросках ему принадлежит главная роль. В списке действующих лиц, составленном автором, он назван первым, из 24 персонажей — семнадцать непосредственно связано с ним. В этом

⁵⁵ Архив А. Г. Малышкина. А. Малышкин. О главе «Счастье» из романа «Тридцатые годы», рукопись.

убеждают и первые наброски плана первой и второй книги романа.

Хотя и в плане и в списке действующих лиц, кроме Николая Соустина, выделены Журкин, Тишка и Петр, все же образ Николая Соустина находился в центре внимания. И важно не то, что судьба его композиционно была выделена. Авторские заметки и содержание ранних набросков показывают, что образ Соустина первоначально рассматривался им как центр, вокруг которого будут развернуты основные события и судьбы большинства персонажей. В плане с образом Николая Соустина было связано 7 глав из намеченных десяти. И вторая книга должна была открыться появлением его в Красногорске, что сразу же по-новому направляло развитие действия. Николай Соустин оказывается в центре событий: названия глав и отдельных картин в плане второй книги — «С братом в Шанхае», «Стенгазета и жизнь», «По дороге с Журкиным» и другие — создают впечатление, что жизнь новостройки предполагалось изобразить преимущественно в таких ее фактах и явлениях, с которыми Соустин непосредственно соприкасался. И даже последняя глава из намеченных в плане второй книги — «На коксовых печах» — не выпадала из общей структуры. В одной из заготовок — «Этапы второй книги» — написано:

«Ветра. Вредительство на печах, куда прикрепили Н. Соустина. Петр на нем играет, как Васяня. Слобода?

«Появился Калабух (проездом. Зачем? 2 стройки связал)».⁵⁶

Если внимательно проанализировать ранние планы и наброски к роману, то создается впечатление, что образ Николая Соустина заслонял и Журкина, и Тишку, и других персонажей. Он «вел» сюжет, а судьбы других героев, хотя непосредственно в сюжете и не соприкасавшихся с ним, нередко выступали только в качестве материала, необходимого для раскрытия характера героя-интеллигента. Малышкину пришлось с большим трудом преодолевать инерцию привычных творческих навыков. Метод лирического изображения действительности, так последовательно выраженный в романе «Севастополь», сковывал писателя, нередко противоречил тем художественным задачам, которые диктовались замыслом новой книги.

Ранние планы заставляют полагать, что Малышкин рассматривал вначале Николая Соустина как образ, восприятие которого во многом должно было обусловить художественный колорит романа. Изображение жизни страны в годы первой

⁵⁶ Архив А. Г. Малышкина. Этапы второй книги — план второй книги «Люди из захолустья». стр. 1.

пятилетки Малышкин ставил в связь прежде всего с судьбой Николая Соустина.

Он много путешествует: сначала живет в Москве, совершает поездку в захолустное местечко Мшанск, затем едет в Крым и, наконец, на Красногорское строительство.

Поездку Николая Соустина на Красногорское строительство, вероятно, предполагалось изобразить в первой главе второй книги романа. В заметках писателя рассказывается о мыслях и настроениях интеллигента, мучительно переживающего свой отрыв от народа:

«Нет, сожаление и боязнь — что так и останется бесплодно расстраивать — он, ведь, уезжает (уезжает — намеком, вскользь!).

«Он за семью замками от народа?»⁵⁷

А на обороте того же листа написано:

«Зрение интеллигента видит все время страшно морозную, волчью ночь (буран), переходы Пугачева, заводы екатерининского времени, убийство Колчака... сквозь историю».⁵⁸

Впечатления и раздумья героя-интеллигента, соприкасающегося с самыми различными событиями действительности, во многом должны были определить идейно-художественный аспект изображения эпохи. Однако изображение жизни страны в связи с судьбой героя-интеллигента таило в себе серьезную опасность. Особенности мировоззрения, специфические черты психологии индивидуалиста, склонного к самоанализу, к переоценке своих внутренних терзаний перед лицом непонятных для него событий, могли привести к ослаблению реалистического колорита. Картина эпохи неизбежно ограничивалась рамками жизненного опыта персонажа. Его точка зрения могла приобрести значение идейно-художественного критерия оценки явлений жизни. А это противоречило замыслу: изобразить действительность в тех её фактах, которые «ближе всего соприкасаются с пятилеткой». Предусмотренная замыслом тема невольно подменялась традиционной проблемой тяжбы героя-индивидуалиста с эпохой.

В соответствии с характером первоначальных планов и были написаны первые разделы главы «В Москве» (в печатном тексте это вторая глава). Хотя автор ее и озаглавил «Москва тридцатых годов», но содержание ее сводится преимущественно к анализу интимных переживаний Николая Соустина. Глава

⁵⁷ Архив А. Г. Малышкина. Планы, заметки ко второй части «Люди из захолустья», стр. 2.

⁵⁸ Там же, стр. 1.

приобретала форму «лирического монолога» героя, оторванного от жизни, и это ограничивало возможности реалистического изображения.

В рукописной редакции главы подробно рассказывается о любовных переживаниях Николая Соустина. С натуралистическими подробностями нарисована картина его встреч и с Ольгой Зыбиной, и с Гликерией, связь с которой — источник мучительных терзаний для героя. Особенно показательна в этом отношении сцена его свидания с Гликерией. Полное забвение художественной меры привело к тому, что Малышкин нарушил самые элементарные требования вкуса, изображая все подробности адюльтера, тщательно фиксируя мельчайшие детали обстановки, перечислив даже закуски и вина, которые куплены были для встречи Гликерии. Герой размышляет:

«Надо создать тот дорогой блеск, к которому она привыкла. Как же он управится с шестьюдесятью рублями. Страх, а вдруг не сумеет принять, будет смешон, мужичок!

«Вывал листок из блокнота, соображал:

«Абрау — 2 бутылки.

«Цветы?

«Яблоки, груши — 1 кил.

«Виноград — 1 кило.

«Поесть чего-нибудь надо, хотя бы ветчины — 1 кило».⁵⁹

А вот, например, набросок диалога Николая Соустина с Гликерией по телефону накануне их свидания:

«В трубке слышалось мечтательное пение. То был страшно затягивающий прием, которого Соустин боялся больше всего. (Того гляди, принесет кого-нибудь в отдел), это она нарочно, чтобы он побесился там немножко у телефона.

«— Хотела б в единое слово я слить свою грусть и печаль!

«Он словчился, поймал ее на какой-то самой короткой передышке.

«— Гликерия Андреевна, не мучайте, выслушайте меня серьезно, ну, любимая. . .»⁶⁰

Читатель погружается в мир самых причудливых настроений и переживаний героя, для которого действительность окрашивается в мрачные тона в связи с тем, что во время свидания с Гликерией внизу стоит такси с неумолимо работающим счетчиком, а Николай Соустин мучительно прикидывает, сможет ли он расплатиться с шофером.

⁵⁹ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, глава «Москва тридцатых годов», рукопись, стр. 18.

⁶⁰ Там же, стр. 12.

«Через окошко увидел под фонарем все тот же мокрый верх машины. Час за часом отщелкивались там его рубли, десятки рублей. Ноги ослабли: хватит ли?»⁶¹

Это было бы художественно правомерно, если бы этому придавалось значение иронической характеристики героя. Но Малышкину изменило здесь чувство художественной целесообразности: изображению терзаний героя придана мнимая многозначительность.

Все, что попадало в поле зрения Николая Соустина, получало подробнейшее освещение. Глаза его застланы туманом интеллигентского скептицизма. Поэтому картина московской жизни, выдержанная в тоне восприятия и мыслей героя, естественно, получилась искаженной. В одном из вариантов главы дается описание московского пейзажа:

«Из-под огней противные балкончики, разнокалиберные фасады на всякий вкус, облупленные и подкрашенные, чахоточные в лепных завитушках окошки, а рядом вдруг этакая каменно-зеркальная соната в стиле модерн. Праздничные огни высились отдельно, сами по себе, а вся эта пестрая, огромная, многоэтажная рухлядь — сама по себе, она постыло гляделась в свое, замогильное. И везде вот такая двойная штука, поди разберись в ней».⁶²

А в другом варианте рукописи читаем:

«Она хватала понемногу, эта тоска, она заволакивала ехидно и понемногу всю видимость. Отовсюду лезли в глаза какие-то совершенно ненужные, остервенелые и мучительные подробности. И не было сил вытряхнуться из себя».⁶³

Если бы функция подобных зарисовок ограничивалась характеристикой героя, а наряду с ними из текста вставал реальный образ Москвы, который выступал бы в качестве корректива его восприятий и впечатлений, картина жизни была бы правильной. Правда, образ Николая Соустина приобрел бы иной смысл. Это была бы одна из вариаций примелькавшейся фигуры интеллигента, размышляющего над вопросом, принимать или не принимать советскую власть. Но серьезная опасность заключалась в другом. Делая образ Николая Соустина композиционным центром романа, а действительность показывая через его восприятие, Малышкин встал перед опасностью растворения авторской позиции в точке зрения героя. Логика избранного метода толкала Малышкина на путь неверного изображения

⁶¹ Там же, стр. 87.

⁶² Там же, стр. 51.

⁶³ Там же.

людей, которые непосредственно соприкасались с Николаем Соустиным.

Например, впечатления и оценки Николая Соустина, никем не корректируемые, вносили в образ большевика Зыбина черты, явно искажающие и дискредитирующие его. Когда Зыбин подписал к печати праздничную корреспонденцию Н. Соустина, тот окрылился.

В машинописном тексте главы читаем:

«Теперь — кипеть, делать больше, и обязательно хорошо делать, чтобы всегда вот так одобряли. А сейчас взять рукопись и — из кабинета без всяких слов, чтобы получилось деловито, по-зыбински. (Мужик, мужик, а чуял, где как надо!). Зыбин остановил его.

«— Вот что... (он хмыкнул опять, и Соустин подумал: — да ты высморкайся, что ли!). Мы сейчас прорабатываем годовой план нашей газеты. Так. Ввиду расширения его задач (сейчас скажет: мы ставим вопрос... угадывал Соустин; он здорово смешил репортеров, копируя зыбинский стиль)... Мы ставим вопрос, — продолжал Зыбин, — о создании сети разъездных корреспондентов, и вот вы выражали пожелания, так можете поехать, вам будет очень полезно.

«Соустин внимательно кивал».⁶⁴

Первые страницы романа были написаны в январе 1932 года. Это было начало главы «В Москве». В письме к В. Д. Малышкиной из Нового Афона Малышкин сообщал:

«Я рад, что здесь настроился по-настоящему к работе, начал вещь. В Москве буду продолжать».⁶⁵

Но несмотря на переживаемый писателем творческий подъем, работа над главой, длившаяся до осени 1932 года, удовлетворительных результатов не принесла. Малышкин испытывает творческие колебания. Все ясней видит он необходимость пересмотра первоначальных планов и привычных навыков творческой работы.

Было бы наивно представлять, что этот пересмотр произошел мгновенно, как только наступило разочарование в написанном, а все, что сложилось в творческом методе писателя, начисто было выброшено. Этот процесс был длительным. Неудовлетворенный результатами работы над главой «В Москве», Малышкин временно ее оставляет и вновь едет на новостройку. Это были

⁶⁴ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, глава «В Москве», машинопись, стр. 65.

⁶⁵ Архив А. Г. Малышкина, письмо к В. Д. Малышкиной от 13 февраля 1932 года.

не «творческие командировки», а погружение в жизнь страны, непреклонное стремление в свете живой логики развивающихся событий действительности переосмыслить те творческие задачи, которые предстояло ему разрешить. В каком же направлении эволюционировал его замысел? Прежде всего в глазах Малышкина постепенно начинала утрачивать свою прежнюю значимость тема судеб интеллигенции. Он не отказался от нее, но теперь уже эта тема приобретала значение только одного из аспектов художественного воплощения замысла.

В беседе с корреспондентом «Комсомольской правды» в марте 1933 года Малышкин, определяя композиционно-тематическую структуру книги, говорил, что в основу ее будут положены «две биографии. Одна из них начинается на заводе. Другая — в деревне. Герои ее, которые проносят первую биографию, комсомолец — рабочий, приходящий в центральную газету, чтобы вырасти там до масштабов крупного газетного работника; другой робко шагает по своему жизненному пути. Он был батраком, он был полуграмотным крестьянским парнем, покорно несшим на себе груз мелкобуржуазной психологии».⁶⁶

Нетрудно в одном из них узнать черты Пашки Горюнова, в другом — Тишки. Но в конце заметки корреспондент сообщает, что писатель «окружил себя серьезной технической литературой, ибо его главный герой — химик».⁶⁷

Хотя образ Николая Соустина по-прежнему в центре внимания писателя, однако биографии двух героев — батрака и рабочего — приобретают уже самостоятельное значение.

В марте 1931 года в «Комсомольской правде» Малышкин помещает очерк «Двое в майках»,⁶⁸ где рассказывается о безымянных, не занесенных ни в какие летописи комсомольцах, которые проявили высокую сознательность: отказавшись от приятной для них прогулки, они спасли драгоценный и остро необходимый для стройки шамотный кирпич. Двое в майках — это прообразы Тишки и Василия Петровича, а эпизод, нарисованный в очерке, полностью будет перенесен в роман «Люди из захолустья».

Беседе Малышкина с корреспондентом предшествовала работа над главой «Разлука» (24 XI—4 XII 1932). Роман, следовательно, открывался главой, которая вводила в качестве сюжетной линии судьбы Журкина и Тишки. К работе над главой

⁶⁶ С. Ф и н. В творческой лаборатории советского писателя. На столе лежит рукопись. — «Комсомольская правда», 1933, 28 марта.

⁶⁷ Там же.

⁶⁸ А М а л ы ш к и н. Двое в майках. — «Комсомольская правда», 1933, 29 октября.

«В Москве» Малышкин вернулся только весной 1933 года, но окончательная ее правка была осуществлена значительно позднее, когда были написаны главы «Счастье», «Едут» (19 IX 1933), «За горами, за долами» (6 XII 1933), посвященные трудовой жизни Красногорска, судьбам Журкина и Тишки. Теперь Малышкин образ Соустина и круг проблем, связанных с его судьбой, осмыслял в связи с темой народа, в свете процессов социалистического переустройства жизни. Это создавало предпосылки для более глубокой идейно-художественной трактовки темы интеллигенции.

Летом 1933 года Малышкин совершил поездку по Беломорско-Балтийскому каналу. Писатель был восхищен не только грандиозными результатами труда строителей. Труд как сила, нравственно перерождающая человека, открылся перед ним во всей своей эстетической значимости. Малышкин писал:

«Я видел много больших строительств, но Беломорское строительство — может быть, оттого, что оно связано с особыми судьбами людей, — потрясло меня больше всего. Я — „одновещный“ писатель и не могу отойти от той темы, над которой работаю уже два года. Но чувствую, канал „въехал“ в мою работу непобедимо. Прежде всего — чертами людей, которых я там встретил, он дохнул какой-то высокой уверенностью, похожей на музыку, и он дал мне еще раз пережить гордость, от которой сладко леденеет спина, гордость за страну, в которой я живу».⁶⁹

Жизненные впечатления вносили свои коррективы в творческую работу писателя. Образ интеллигента-индивидуалиста, его рефлексия и метания, мнимо трагическая отрешенность от жизни теряли в глазах Малышкина свой былой ореол. Примечательна следующая запись Малышкина в одном из набросков к роману «Люди из захолустья»: «Соустин хотел видеть правду, а Зыбин и делал».⁷⁰ Критерием оценки человека является не абстрактное понимание им правды, не субъективное устремление к ней в связи с задачей жизненного самоопределения, а активное участие в борьбе за социализм, практическая деятельность во имя интересов народа. В этом смысле образ Николая Соустина и противопоставлен большевику Зыбину.

Любуясь панорамой Днепростроя в день его открытия, Малышкин писал о людях-строителях: «Под деревьями ходили люди, ведя важный разговор, может быть и любовный. Каждый

⁶⁹ А. Малышкин. Рассказы, очерки, киносценарии. Пенза, 1950. стр. 29.

⁷⁰ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, планы, заметки, выписки.

думает о своем, даже переживая общее, — это свойство делающего человека».⁷¹

«Делающий человек», скромный труженик волнует теперь творческое воображение Малышкина, в нем он видит подлинного героя современности. Для писателя становится очевидной несостоятельность первоначального решения поставить тему социалистического строительства в связь прежде всего с проблемой перестройки интеллигенции, а сюжет построить на фактах идейной эволюции Николая Соустина, под влиянием новой действительности освобождающегося от буржуазного индивидуализма. Поэтому вариант произведения с героем-интеллигентом в центре сюжета отпадает.

Задача художественного отображения жизни народа в эпоху социалистического строительства могла быть решена в произведении многоплановом, с несколькими сюжетными линиями, что открывало возможность более полно раскрыть характеры простых людей — подлинных героев современности.

Так в романе «Люди из захолустья» на первый план выдвигаются образы Журкина и Тишки. История их идеологического и нравственного перевоспитания в условиях социалистического труда становится главной темой произведения.

3

Малышкин упорно работал над рукописью книги «Люди из захолустья». Совершенствуя художественную форму, писатель углублял и уточнял идейное содержание романа. Приведем некоторые примеры работы над образом Ивана Журкина. В образе Журкина писатель раскрыл сложный процесс освобождения человека из плена захолустной морали. Приехав на стройку, войдя в трудовой коллектив, гробовщик первоначально с недоверием относится к людям; он давно утратил надежду на счастье, сознание его поработщено собственническими иллюзиями. Стройка ему кажется «железной чужбиной», а жизненный идеал выражается в словах: «Каждый, значит, завсегда хочет себе кусок получше оторвать. Так».⁷²

Рукописи, отдельные авторские пометки дают представление о том, с каким напряжением Малышкин работал над образом Журкина. Трудность возникшей проблемы состояла в том, чтобы не упростить процесс перевоспитания Журкина, рождения и победы нового в его сознании и психологии. В литературе было немало примеров облегченного решения этой проблемы. Нравственно-политическое перерождение человека изображалось

⁷¹ Архив А. Г. Малышкина. Открытие Днепростроя, рукопись.

⁷² А. Г. Малышкин. Собрание сочинений в трех томах, т. 3, стр. 142.

как мгновенный результат его соприкосновения с фактами социалистической действительности. А сложная диалектика рождения нового в сознании и психологии не получала своего отражения.

Глубокое и всестороннее знание жизни и независимость от ходячих литературно-социологических схем определили направление работы Малышкина над образом Ивана Журкина. В первоначальных рукописных вариантах Малышкин сознательно осложняет противоречивость мыслей и чувств героя, делает подчеркнуто обостренными настроения обездоленности, недоверия к жизни и людям. В архивных материалах содержатся прямые авторские установки на всемерное акцентирование сложности, болезненности процесса перевоспитания Журкина.

«Журкину и Тишке нехватает подчеркнутой и дикой силы, отчаяния и карабканья, почти истерии (на первых порах)».⁷³

Но установка эта таила в себе опасность отступления от жизненной и психологической правды. Чрезмерное подчеркивание таких моментов в сознании и психологии Журкина, которые были порождены влиянием собственного человеческого, захолустного мира могло заслонить то главное в его характере, что было воспитано трудовой жизнью, и создавало реальные предпосылки для его духовного выпрямления в условиях социалистической действительности. Это лишало образ перспектив, устраняло возможность мотивированного показа его освобождения из-под власти собственнических предрассудков. Чтобы образ получился целостным, а его развитие органичным и убедительным, нужно было найти необходимую меру в изображении того, что героя связывало с прошлым, и того, что являлось залогом его политического и духовного выпрямления, выхода из захолустья.

Рукописные варианты убеждают, что необходимая художественная мера была писателем найдена не сразу. Черты захолустной психологии и обусловленные ею настроения первоначально изображались так, что дальнейшая эволюция характера утрачивала жизненную и психологическую достоверность. В рукописной и машинописной редакциях шестой главы можно встретить немало не вошедших в печатный текст зарисовок, характеристик и эпизодов, которые вносили художественно немотивированные черты в образ Ивана Журкина. Так, например, в рукописной редакции неправоммерно раздуты мрачные настроения Журкина, заботы о личной судьбе у него нередко перерастают в тяжелые мысли о стройке. Гробовщик приютился

⁷³ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, планы, заметки, выписки, стр. 1.

в комнате у кастелянши Поли. Но и она ему кажется человеком, пекущимся только о своей выгоде.

В рукописи читаем: «Да... тепло у нее, у Поли, а все же чужая, как и всякий, тоже ищет, где бы рвануть. Нет, не забыть никак, что снаружи за стеной сугробный, чужедальний пустырь. И носятся и бродят на нем не построенные еще чугунные, бесчеловечные огромны — заводы».⁷⁴ Хотя стройка на первых порах, естественно, и представляется Журкину «железной чужбиной», но психологически все же неправомерно, когда каждая мысль о личном в его сознании ассоциируется с зловещим образом стройки. Малышкин исключает этот отрывок, тем более, что мысли мастерового человека выражены здесь в совершенно не свойственной характеру его сознания и чувств стилистической манере. В этом направлении осуществлялась авторская правка всей главы.

В первоначальных рукописных вариантах в характере Журкина было акцентировано то, что не являлось для него типичным. А именно: брезгливо-презрительное отчуждение от обитателей барака, среди которых он выделял себя как человека, привыкшего к мещанскому комфорту. В одном из рукописных вариантов читаем:

«Ни с кем не мог сойтись Журкин, потому что его ремесленное прошлое, навыки прежней жизни, музыкальность — невольно отдаляли его, держали скрытно брезгающим отшельником среди прочей прожорливой и сквернословящей барачной братии. Он ведь дома-то и чай пил каждое утро и вечер, на окошках у него висели гардиночки, при гостях бывало он сморкался в платок».⁷⁵ Все это не попало в печатный текст. И справедливо. Это искажило бы образ, разрушило его цельность, ибо мы знаем, что самое заветное у Журкина было связано не с собственной мастерской и мещанским уютом, а с мечтой о радости творческого труда, которую он унаследовал от отца, такого же талантливого мастера-краснодеревца. Его отец мечтал: «Эх, если б правду говорили люди и дело стояло только за мастерством...»⁷⁶

Смысл многих авторских правок состоял в том, чтобы, не упрощая образа, последовательно и четко раскрыть то главное, основное, что определяет природу характера человека, является стержневым началом в нем. Поэтому от варианта к варианту Малышкин исключает эпизоды и картины, которые вносили

⁷⁴ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, глава «Трудные дни», рукопись, стр. 138.

⁷⁵ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, глава «Тают снега», рукопись, стр. 35.

⁷⁶ А. Г. Малышкин, Собрание сочинений в трех томах, т. 3, стр. 55.

в образ и судьбу Журкина такие индивидуальные черты, которые противоречили задаче выявления типического. Так, например, в рукописной редакции, значительно более прочной является связь Журкина с Петром Соустиным и, наоборот, исключительно заострен его конфликт с коммунистом Подопрigorой. Журкин питает злобу к Подопрigorе, видя в нем жестокого человека и соперника. Он постоянно погружен в ревнивые и мстительные подозрения. В машинописной редакции, например, Журкин размышляет:

«Против Подопрigorы, против партийного развеса словами сумеешь. Всю власть, все распоряжение в свои руки захватили, так этого и баб, которые послаще, тоже для одних себя хотят прибрать. Гробовщик разъярился втайне. Сладко и злобно придумывалось, как бы посрамить Подопрigorу».⁷⁷

Обстоятельно передавая настроения гробовщика, омраченного мнимой неприязнью к нему Подопрigorы, Малышкин терял из поля зрения те качества его характера, которые должны были крепнуть и углубляться под влиянием труда на стройке. Такой аспект изображения почти совершенно заслонял в характере Журкина качества мастера, втайне еще не расставшегося с мечтой о радости творческого труда, человека, внутренне благородного, отзывчивого и к чужому горю и радости. Композиционное освобождение текста от множества эпизодов и картин, связанных с Журкиным, мотивировано задачей углубления идейного содержания, уточнения социальной и психологической характеристики образа.

В первоначальных вариантах глав, в которых изображен Николай Соустин, значительно большее место, чем в печатном тексте, отведено внутренним размышлениям и терзаниям героя. Лирическое начало было определяющим в рукописных редакциях. Например, эпизод, где рассказано о том, как Николай Соустин явился в сельсовет, чтобы окончательно решить вопрос о доме сестры, в рукописи начинается так:

«А все-таки по сестрину делу неминуемо идти было в сельсовет. Чем дальше вживался Соустин в Мшанскую явь (жизнь), тем неохотнее, тягостнее думалось ему об этом. Ведь он искал путей к новому человеку, подымал его в своих статьях, а здесь на чьей он выступал стороне? Как-то попытался даже предложить сестре — совсем разделаться с домом...»⁷⁸

⁷⁷ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, глава «Тают снега», рукопись, стр. 209—210.

⁷⁸ Архив А. Г. Малышкина, Люди из захолустья, глава «В сельсовете», рукопись, стр. 1.

В печатном тексте Малышкин прямо приступает к описанию разговора с сестрой о доме, а дальше разворачивает эпизод прихода Соустина в сельсовет. Усиливается динамика сюжета, характер и настроения Соустина раскрываются в действии, в конкретных обстоятельствах. Эта тенденция проходит через многие страницы рукописи.

С особой настойчивостью Малышкин работал над языком романа. Рукописи отражают, как строг он был в выборе каждого слова, чтобы дать предельно точную характеристику персонажа, сделать психологически достоверными каждый жест, движение и т. д.

Ловкий кооператор Сысой Яковлевич наконец явился к Аграфене Ивановне. За богатым столом должен был состояться серьезный разговор о совместных махинациях. Кооператор хитер и осторожен. Малышкин ищет предельно точные слова, чтобы в поведке, в жесте передать именно эти его черты характера. В рукописи читаем:

«Но Сысой Яковлевич отлично уразумел всю суть. Да он и до приема ее знал. Но Сысой Яковлевич (закоченел), (деревянно очоценел), вдруг сделался дитем. лазил по потолку невинными глазами».⁷⁹

В печатном тексте исключены слова, взятые в скобки. И это мотивировано. «Прикинувшись дитем», кооператор резче обнаружил свою осторожность. Писателем найдены были единственно необходимые в данном случае слова.

В деле художественной характеристики нет мелочей, там все важно. И Малышкин это понимает.

Аграфена Ивановна сгорает от нетерпения, ей нужно скорее перейти к деловому разговору с Сысоем Яковлевичем. В рукописи читаем:

«Но Аграфена Ивановна (решилась действовать) сердито ломилась напрямик».⁸⁰

Предпочтя выражение «сердито ломилась напрямик» выражению «решилась действовать», Малышкин и здесь проявил тонкое чутье художника-психолога. На самом деле, нейтральное «решилась действовать» не способно ничего сказать о грубой, нахальной натуре спекулянтки, о чувствах, которые ее переполняли: она опасалась, что затраты на прием Сысою Яковлевича ни к чему не приведут. Зато какой художественной находкой здесь прозвучало «сердито ломилась напрямик».

⁷⁹ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, глава «Тают снега», рукопись, стр. 204.

⁸⁰ Там же.

Когда же дело было решено и Сысой Яковлевич ушел, Аграфена Ивановна поспешила убрать остатки пиршества. Малышкин стремится наиболее емким словом подчеркнуть ее жадность. В рукописи читаем: «... Аграфена Ивановна поспешно начала сносить в кухню остатки пиршества и (из скупости) (из скарденности) даже лампу-молнию убавила».⁸¹

В печатном тексте оставлено «из скарденности». Замена одного синонима другим показывает, как Малышкин взвешивал каждое слово, чтобы оно полностью отвечало требованиям точной художественной характеристики.

4

Малышкин так и не успел полностью осуществить свой замысел. Роман «Люди из захолустья» — это только первая книга задуманной эпопеи «О делах и людях 30-х годов».

В критической литературе по-разному оценивали книгу Малышкина. Справедливо восхищаясь глубиной образов Журкина. Тишки, многие критики упрекали писателя в том, что образы большевиков Подопригоры и Зыбина схематичны, а тема судеб интеллигенции не получила достаточно четкой идейно-художественной трактовки. С недоумением писали и о том, что образ Николая Соустина художественно незавершен, судьба его неожиданно обрывается. Если рассматривать «Люди из захолустья» как законченное произведение, то эти критические замечания в известной мере справедливы. Однако объективная оценка произведения, являющегося только первой частью задуманной эпопеи, невозможна, если в полной мере не будут учтены масштабы авторского замысла и пути реализации его, нашедшие свое отражение в материалах ко второй книге.

В архиве Малышкина хранятся разнообразные материалы, относящиеся ко второй книге романа «Люди 30-х годов» — планы, наброски отдельных эпизодов и т. д. Одновременно с романом «Люди из захолустья» писатель работал над киноповестью «Гражданин», сценарием «Люди из захолустья» и над пьесой «Сельский универмаг», отдельные фрагменты которой сохранились в архиве писателя. Непосредственно примыкая к роману «Люди из захолустья», сценарии и отрывки из пьесы также дают материал для суждения о замысле романа «Люди 30-х годов», о том, какие творческие проблемы писатель предполагал решить во второй книге.

⁸¹ Архив А. Г. Малышкина. Люди из захолустья, глава «Тают снега», рукопись, стр. 204.

Роман «Люди из захолустья», если его рассматривать в рамках целостного замысла, производит впечатление широко развернутой экспозиции к эпическому произведению об эпохе величайших социалистических преобразований страны. Само название романа в полной мере соответствует тому месту, которое ему отводилось в замысле. В нем развернута широкая панорама жизни страны в год великого перелома. Действие одновременно происходит и на строительстве Красногорского индустриального гиганта, и в захолустном Мшанске, и в Москве. Трудовая жизнь индустриальной новостройки, процессы социалистического переустройства деревни и идеологическая перестройка интеллигенции — все это рассматривается как выражение глубоких революционных преобразований, ведущих к ликвидации социально-культурной отсталости, к глубоким сдвигам в сознании и психологии миллионов людей, которые, освобождаясь от пережитков старого, выходили на широкую дорогу сознательного исторического творчества. Именно таков идейный смысл образов Журкина и Тишки. Логика эволюции Николая Соустина тоже не выпадает из общей идейно-художественной концепции романа.

В романе «Люди из захолустья» показан только первый этап развернутого социалистического строительства. В соответствии с этим и эволюция героев не могла еще получить своего завершения, хотя направление и логика развития основных героев художественно вполне раскрывают идею произведения: дело социализма непобедимо, ибо это дело народа, под руководством партии вставшего на путь сознательного исторического творчества. Поэтому роман «Люди из захолустья» и производит впечатление композиционно законченного произведения.

Однако Малышкин видел возможности и пути дальнейшего развития замысла. Планы и наброски второй книги отражают направление той работы, которую писатель не успел осуществить. Во второй книге намечалось обстоятельно рассказать о производственной жизни уже построенного Красногорского металлургического гиганта, нарисовать картину социалистического города, показать подъем культуры и благосостояния рабочих. В главах, посвященных Мшанску, Малышкин предполагал еще глубже изобразить социальное и духовное возрождение обитателей бывших захолустьев, их свободный труд на колхозных полях. Вторая книга, вероятно, должна была завершиться встречей главных героев в Москве. Образ столицы первого в мире социалистического государства выступал как символ могущества и красоты нашей родины, преображенной трудовой энергией народа, руководимого партией. В набросках к послед-

ней главе второй книги читаем: «Картина богатства, величия нашей страны, речь о счастье жить в ней».⁸²

Таковы общие контуры второй книги, если иметь в виду те планы и наброски, которые оставлены писателем.

Сохранившиеся материалы позволяют и более конкретно рассмотреть развитие отдельных сюжетных линий, дальнейшую эволюцию основных персонажей романа. В последней главе романа «Люди из захолустья» — «Песня» — заканчивается история людей из захолустья. Правда, образ Николая Соустина остается еще незавершенным. Это связано с мыслью писателя о том, что процесс освобождения интеллигенции от индивидуализма, от навешенных буржуазно-декадентской культурой представлений и вкусов, от всего, что обобщено в образе захолустья, был более сложным, противоречивым и длительным. Хотя уже и в романе «Люди из захолустья» тенденция развития образа Николая Соустина вполне определилась.

Все основные характеры романа «Люди из захолустья» даны в развитии: отмирание старого в их сознании и психологии показано как процесс, обусловленный конкретными обстоятельствами их жизни и труда на социалистической стройке, теми грандиозными событиями социалистического творчества, которое осуществлялось в стране.

В неопубликованном сценарии «Люди из захолустья», сюжет которого непосредственно связан с планами второй книги, образ Журкина получает дальнейшее развитие. В конце сценария Иван Журкин — прославленный на всю стройку ударник. Партия ему оказывает доверие, выдвигая на должность заместителя директора деревообделочного завода. Но эволюция Журкина отражена не только в его трудовой биографии. Глубокие изменения произошли и в его сознании: теперь он активный и сознательный труженик, непримиримый борец с врагами стройки. Даже в конце романа «Люди из захолустья» Журкин, хотя смутно и догадывается о диверсионных замыслах Петра Соустина, еще не находит в себе мужества, чтобы разоблачить его. Да и стройка ему дорога еще преимущественно потому, что дает прочный заработок. В сценарии же нарисована такая картина: Учебные занятия пожарной дружины во главе с Журкиным. Так же, как и в романе, тренировка сорвана: обнаружено, что в водопроводную трубу забит клин.

«Журкин уже без каски, сотрясаемый волнением, глухо говорит Подопригоре:

⁸² Архив А. Г. Малышкина. Этапы второй книги — план второй книги «Люди из захолустья», стр. 2.

«— Я, мож быть, против родной крови, но все ж даки скажу: все из ихнего вредного гнезда — из Слободы. Там... скоро свадьба будет, всех одним махом можно накрыть».⁸³

В киноповести «Гражданин» и сценарии «Люди из захолустья» дальнейшее развитие получает и образ Тишки. Осуществилась мечта, которую заронил в него коммунист Подопригра: Тишка теперь шофер, активный комсомолец. В его образе воплощены черты нового человека: трудовая доблесть, смелость, благородство во взаимоотношениях с товарищами. Во второй книге романа развитие образа Тишки в основном должно было совпасть с тем, как он изображен в киноповести и в сценарии. Правда, в рукописных материалах имеются варианты: одни из них указывают, что Тишка погибает от руки Петра Соустина. в других — столкновение с ним кончается победой Тишки. Но в планах второй книги, в киноповести и в сценарии отчетливо выражено главное — мысль о рождении нового человека как о самом большом завоевании партии в борьбе за социализм.

Сюжетные мотивы, связанные с образом Николая Соустина, ни в киноповести «Гражданин», ни в сценарии «Люди из захолустья» не отражены. Основное внимание Малышкина в последний период работы над романом было отдано образам Журкина и Тишки. Однако в материалах ко второй книге намечены контуры дальнейшей эволюции и Николая Соустина. Мы узнаем, что Соустин приезжает в Красногорск. По замыслу автора, жизнь и работа на Красногорском строительстве должны были сыграть решающую роль в его идейной эволюции. Поэтому в намеченных эпизодах ему отведена иная роль, чем в главах первой книги, посвященных его поездке в Мшанск. В Мшанске Николай Соустин выступает преимущественно наблюдателем. Напряженная классовая борьба в деревне — это только интересный материал для газетной статьи. События убеждают Николая Соустина в невозможности сохранить положение созерцателя. Но все же и поездка в Мшанск, и деятельное стремление уяснить смысл происходящих в деревне социальных процессов мотивированы здесь задачей самоопределения героя. Поэтому не случайно глава первой книги «На земле предков» написана в лирическом плане, а картины жизни Мшанска приобретают в ней значение реального опровержения индивидуалистических заблуждений героя во взглядах на действитель-

⁸³ Архив А. Г. Малышкина. Киносценарий «Люди из захолустья». машинопись, стр. 43.

ность. Но сам Николай Соустин занимает еще пассивную позицию.

В заготовках ко второй книге намечены сюжетные ситуации, которые давали возможность раскрыть образ Николая Соустина более конкретно, художественно мотивировать его полную перестройку, окончательное освобождение от интеллигентских иллюзий. Приехав в Красногорск, Николай Соустин оказывается в центре острой классовой борьбы.

Появляется в Красногорске и Калабух. Петр Соустин сближается с ним. Организуется диверсионная группа во главе с Калабухом. Малышкин создает полную драматизма обстановку, чтобы рельефнее подчеркнуть внутреннюю перестройку Николая Соустина. Если в главе первой книги «На земле предков» Николай Соустин только уклоняется от сближения с кулаком Васяней, то во второй книге он резко порывает с Петром и помогает в разоблачении Калабуха. В заготовках ко второй книге читаем:

«Пьянство с Петром — Соустина. Стихи „Ленин заповедал врагов своих любить“!? Или еще какая-нибудь глупость в этом роде. Соустин показывает стихи Пашке. Нет, это не глупость. Это надо выяснить, показать кое-где. Первое отчуждение от Петра».⁸⁴

Далее намечается сцена разрыва Николая Соустина с Калабухом:

«Калабух — Соустину: оппортунист! Беспринципный интеллигент! Вас выкинут. . .

«Соустин — бьет его за это по лицу!»⁸⁵

В другом варианте сцена разрыва Соустина с Калабухом конкретизирована. В ней содержится указание, что разрыв с Калабухом знаменовал для Николая Соустина сближение с коммунистом Зыбиным:

«Ночной разговор с Калабухом. — „Вас выбросят, как. . .“

«— Вы — негодяй!

«— Ну, посмотрим, посмотрим. зыбинский молодчик! Скорю!»⁸⁶

В заметках содержатся материалы, отражающие стремление автора перестройку Николая Соустина показать как процесс, обусловленный не только его опытом изучения социалистического строительства, но и идейным влиянием большевика Зыбина, под непосредственным руководством которого Соустин

⁸⁴ Архив А. Г. Малышкина. Этапы второй книги — план, заметки ко второй книге «Люди из захолустья», стр. 1.

⁸⁵ Там же.

⁸⁶ Там же.

работает в выездной редакции. Здесь Малышкин нащупывал правильный путь решения проблемы идейного перевоспитания интеллигенции. Во второй книге эволюция Николая Соустина связана не только с преодолением родственной близости к Петру и известных колебаний во взаимоотношениях с Калабухом, но и с отказом от прежних навыков журналистской работы. Здесь Малышкиным поставлена плодотворная проблема связи мировоззрения и литературного стиля. На судьбе Соустина писатель показывает, что освобождение от индивидуалистических настроений неизбежно сопровождается пересмотром навеянных формалистической литературой приемов стилистики. Характерно, что во второй книге большевик Зыбин в глазах Николая Соустина становится авторитетом в вопросах литературного творчества. Творческая практика советского журналиста, большевика Зыбина, и его непосредственное идейное влияние выступают фактором освобождения Николая Соустина из плена реакционных эстетических вкусов и творческих навыков. В заметках ко второй книге сообщается, что после провала «пышноторжественной статьи» Соустин, следуя примеру Зыбина, «обрабатывает рабковские письма».⁸⁷

Во второй книге намечено было более глубоко показать коммуниста Зыбина в практической работе. Николай Соустин оказался в сфере его идейного влияния, что открывало возможность более реалистического воплощения темы руководящей роли партии в процессе идеологического перевоспитания интеллигенции. Образ большевика Зыбина должен был приобрести большую художественную конкретность.

Творческими планами второй книги было предусмотрено не только изображение производственной жизни новостройки, но и показ колхозной деревни. В статье, напечатанной в «Пензенской правде», упоминается, что во второй части романа Малышкин расскажет о жизни колхозного Мшанска. Недаром впечатления от своей поездки в Пензу в 1938 году Малышкин использовал в работе над второй книгой. В другой заметке — «В родном городе», — посвященной приезду Малышкина в Пензу в январе 1938 года, сообщалось:

«Сегодня мы печатаем два отрывка из первой книги „Люди из захолустья“. Писатель обещал свой очерк о новой Пензе дать также в нашу газету и, кроме того, будет систематически присылать отрывки из второй книги „Люди из захолустья“, которая, главным образом, будет освещать жизнь Пензы и прилегающих к ней районов».⁸⁸

⁸⁷ Там же, стр. 4.

⁸⁸ «Рабочая Пенза». 1938. 2 февраля.

Об этом можно судить и по наброскам к пьесе «Сельский универмаг», тематически примыкающей к роману «Люди из захолустья». Если в романе Мшанск изображен в напряженный момент ломки старого уклада, а социалистические формы жизни только зарождались, то в заготовках к пьесе намечены картины зажиточной и культурной жизни колхозного села Мшанска.

Все это убеждает в том, что вторая книга, по замыслу автора, — произведение многоплановое, широкое по охвату жизненных явлений. Малышкин не осуществил до конца свой замысел. Но роман «Люди из захолустья» дает представление не только о масштабах замысла, но и о глубине идейно-художественного разрешения поставленных писателем проблем. Это делает книгу Малышкина значительным достижением советской литературы 30-х годов.





П. С. ВЫХОДЦЕВ

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ СОВЕТСКИХ ПОЭТОВ НАД ПОЭМАМИ В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ

Годы Отечественной войны явились в истории развития советской поэмы заметным этапом. Грандиозность и необычность событий народной жизни этого периода сказались на характере разработки эпических жанров поэзии, на особенностях деятельности поэтов.

Новое в творческой работе поэтов над поэмами периода военных лет в нашем литературоведении пока еще мало осмыслено. Иногда утверждают, будто бы в годы войны поэма как эпический жанр разрушалась, изображение реальных событий заменялось выражением субъективных чувств поэтов; на основании таких рассуждений приходят к выводу, что «героический эпос военных лет „безгероен“». Даже в таком произведении, как поэма М. Алигер «Зоя», видят прежде всего «бурный поток» авторских мыслей и чувств, в котором «тонет повесть о девушке-подростке. «Безгеройность» же порождает «аморфность» жанра. композиционную «рыхлость» произведений.¹

То, что подобная критика считает недостатками poem, на самом деле является их особенностями, которые надлежит изучать. Работа поэтов — авторов poem — в дни войны была полна больших творческих исканий, глубокого изучения действительности, напряженных поисков художественных средств и форм осмысления реальных событий, фактов и не сводилась вовсе лишь к выражению эмоционального отношения к ним.

¹ Л. Поляк. О «лирическом эпосе» Великой Отечественной войны. — «Знамя», 1943, № 9—10, стр. 295—297. К этому времени уже были созданы наиболее значительные поэмы периода войны и написана большая половина «Василия Теркина».

Конечно, в годы войны было написано немало слабых поэм, представляющих собой стихотворные очерки, посвященные отдельным героям, определенным событиям. Но именно в силу того, что они были слишком «прикреплены» к своим прототипам, писались зачастую наспех, а их авторы мало заботились о том, чтобы факты действительности сделать достоянием искусства, сила воздействия этих поэм была очень невелика, а сами произведения — недолговечны. Кто, например, сейчас помнит поэмы П. Шубина «Мария», Н. Коваленкова «Богатырь», Н. Заводчикова «Поэма о В. Шатрове», И. Дорошина «Дружинница Наташа»?

В годы Отечественной войны связь писателей с жизнью, с конкретными задачами «сегодняшнего дня» особенно укрепились. Поэтому естественно, что многие из созданных поэтами образов как бы «прошли» сначала через фронтовые очерки и корреспонденции, написанные или самими поэтами, или другими литераторами и даже нелитераторами. Однако все, что было создано более или менее значительного в жанре поэмы, было результатом стремления поэтов в те тяжелые, казалось бы, не очень благоприятные для создания эпоса годы не просто запечатлеть отдельный факт, образ или выразить свое к нему отношение, а осмыслить и показать его в органической связи со стремительно развивающимися событиями военных лет в целом. Это заставляло поэтов глубоко изучать действительность и упорно искать нужную художественную форму, новые пути и средства типизации. Очерковая работа являлась, как правило, начальной стадией на пути к созданию обобщенных образов. Часто действительность «не укладывалась» в привычные литературные формы, корректировала замысел, намерения поэта. Автор вынужден был под влиянием быстро развивающихся событий постоянно изменять задуманное, начатое и даже сделанное, пока не добивался необходимого результата. Особенно это относится к тем произведениям, в которых авторы ставили задачи осмыслить всю войну в целом, отобразить ход ее развития («Василий Теркин» А. Твардовского, «Россия» А. Прокофьева, «Пулковский меридиан» В. Инбер). При этом в произведениях такого характера в зависимости от своеобразия таланта поэта мы видим различный угол зрения, различный подход к воспроизведению событий. В «Пулковском меридиане» главным образом дается публицистическое решение темы; Прокофьев в своей поэме раскрывает тему России лирически, не вдаваясь в обстоятельное изображение быта войны, отдельных ее событий и этапов; «Василий Теркин» Твардовского представляет собой народную эпопею, многообразно отразившую различные стороны

войны. Все это, естественно, сказывалось на характере поэм, на особенностях отбора материала, типизации, на построении поэм, их стиле и т. д.

Поэмы иного типа, такие, как «Зоя» М. Алигер и «Сын» П. Антокольского, «Киров с нами» Н. Тихонова и «Двадцать восемь» М. Светлова, содержанием которых были отдельные события или отдельные герои войны, как правило, писались по свежим впечатлениям и создавались как бы «единым дыханием». Работа обычно шла быстро, и первоначальный замысел существенным изменениям не подвергался. Общая структура таких поэм была более или менее проста: сюжет строился вокруг образа героя или его подвига. Война была в основном «лирическим» или «эпическим» фоном, на котором развивалось событие. Сила художественного произведения и в этом случае зависела от того, насколько удавалось поэту в единичном отразить общие, типические черты времени.

В этом отношении интересна работа М. Алигер над поэмой «Зоя».

Основным содержанием поэзии М. Алигер 30-х годов были поиски путей воспроизведения стойкого характера. Ее главный герой — это искатель правды, большой любви, дружбы, счастья. Он — преимущественно молодой советский человек. Алигер воспекает «неколебимость, верность, прямоту» («Спутники»),² «вечное стремление вперед» («Железная дорога»).

Часто повторяется в стихах Алигер мотив страдания, суровых испытаний, через которые ее герои приходят к счастью, воспитывают в себе мужество.

Образ Зои для М. Алигер не был случайным в ее творчестве. В нем сама жизнь как бы выразила наиболее полно те черты молодого поколения, которые так настойчиво пыталась разгадать и воспроизвести поэтесса. В мужественном подвиге девушки-школьницы Алигер увидела объяснение многих качеств и своих современников. И когда она сделала для себя такое «открытие», образ Зои захватил ее. В течение нескольких месяцев Алигер изучает все, что связано с Зоей: собирает разнообразный газетный материал о ней, встречается с людьми, знавшими Зою (школьниками, учителями, соседями по месту жительства), едет в село Петрищево, где ее казнили, разговаривает с колхозниками, видевшими казнь. Особенно много помогает ей своими воспоминаниями и рассказами мать Зои Любовь Тимофеевна.

² Маргарита Алигер. Лирика. «Советский писатель», М., 1955, стр. 145.

³ Там же, стр. 124.

Алигер не ограничилась, как это делали многие поэты, «дан-ными» газетного очерка, но стремилась с максимальной подробностью узнать о героине все до мелочей, раскрыть для себя живой облик Зои. Характер героини оказался не таким уж «легким» для понимания. Как и всякий живой человек, Зоя не была «идеальной во всех отношениях». В то же время это была удивительно целостная и самоотверженная натура.

Поэтессе надо было не только глубоко понять, почувствовать образ, но и нарисовать его живым, не приглаженным. Надо было, сохранив яркую индивидуальность героини, показать ее жизнь как типическую для целого поколения, раскрыть психологическую и историческую обусловленность подвига героини. Это определило все особенности поэмы: композицию, стиль, характер обрисовки образа.

Работа Алигер над поэмой свидетельствует о том, что изменения в основном шли именно в направлении все большего усиления художественной убедительности в раскрытии закономерности подвига Зои. По признанию самой поэтессы,⁴ поэма была начата с последней главы, но потом оказалось необходимым рассказать о пути, каким пришла героиня к подвигу. Уже после того как поэма была напечатана, Алигер, чтобы еще более усилить внутреннюю обусловленность решения Зои идти в партизанский отряд, при переиздании ввела в текст большой «кусочек» об отступающей Советской Армии, о горе, постигшем народ, о его готовности отомстить за все, поруганное врагом.⁵ В целом же, повторяем, первоначальный замысел поэмы существенным изменениям не подвергался.

Иной характер носила работа над поэмами тех авторов, которые ставили задачу поэтически осмыслить войну в целом, раскрыть какие-то ее ведущие черты, показать ее развитие или нарисовать обобщенный образ родины в годину войны. Эта работа, как правило, была более продолжительной, что имеет принципиальное значение, если учесть, что в поэмах запечатлевались и осмысливались события текущей действительности. Это нередко побуждало поэта серьезно пересматривать замысел и даже форму поэтического повествования.

Жизнь часто непредвиденно для самого поэта диктовала продолжение уже законченного, как казалось автору, произведения.

⁴ Сведения взяты из личной беседы автора данной статьи с М. Алигер.

⁵ Это наблюдение впервые сделала Е. П. Никитина в статье «Из истории советской поэмы военных лет. (Поэма М. Алигер «Зоя», поэма П. Антокольского «Сын»)» («Ученые записки Саратовского государственного университета им. Н. Г. Чернышевского», т. 53, 1955, стр. 104—105).

Создавая такую поэму, поэт, как правило, параллельно занимался обычной корреспондентской работой: писал статьи, очерки, стихи на злободневные темы. И эта работа, порой незаметно даже для самого поэта, имела большое значение и для написания поэмы. В ряде случаев стихи, образы, возникавшие независимо от поэмы, потом органически входили в нее и, наоборот, многие «куски», порой целые большие главы потом бесповоротно «уходили» из поэмы.

Все это отражалось на жанровых и других особенностях произведения, но в силу различия дарования поэтов, «угла зрения» и т. п. никогда не приводило к однообразию.

Настоящая работа не ставит перед собой цели анализировать каждую из трех поэм — «Василий Теркин», «Россия», «Пулковский меридиан». Попытаемся проследить процесс создания этих произведений, точнее — развитие их основного замысла, и выяснить при этом некоторые особенности и закономерности в работе над поэмами подобного рода. Одновременно нас будет интересовать связь становления замысла с особенностями жизненного материала, условиями написания и бытования произведений, с задачами времени, а также своеобразием поэтического дарования каждого из поэтов.

* * *

В литературной критике признано, что «Пулковский меридиан» является значительным этапом в творческом развитии В. Инбер на ее пути к овладению современной тематикой, к преодолению той камерности мотивов и образов, созерцательности, которые были характерны для поэтессы в предшествующий период.

Изучение процесса работы В. Инбер над поэмой помогает установить, как под влиянием реальной действительности поэтессы изменяла принципы поэтического обобщения, характер сюжета, идейно-образную концепцию поэмы, т. е. лучше понять особенности произведения в целом.

Поэма писалась более двух лет (октябрь 1941 года—ноябрь 1943 года), в самые трудные месяцы жизни блокированного Ленинграда и являлась его своеобразной летописью. Упавшая меж двух больничных корпусов, но не взорвавшаяся бомба. вестибюль приемного покоя госпиталя, полуразрушенные дома-калеки, жертвы безжалостной войны — дети и женщины, смертельный голод и холод, женщины, с большим трудом перепиливающие пенек на дрова, холодные квартиры, очереди за водой

у Невы и Невки и одновременно тяжелый и героический труд людей на заводах, за письменным столом, сдача студентами зачетов, сложные операции хирургов и т. п. — все это запечатлено в поэме обстоятельно и правдиво. В поэме нет ни одного выдуманного автором эпизода. Все, о чем рассказывает Инбер, она видела и пережила. Об этом свидетельствует дневник, который вела поэтесса в дни блокады. Он был опубликован под названием «Почти три года. (Ленинградский дневник)». Да и в самой поэме Инбер довольно точно определила свой метод изображения. Рассказывая о том, что в городе нарушилась вся «живая связь» водоснабжения — насосы, фильтры и т. п. — и люди лишились воды, поэтесса замечает:

В системе фильтров есть такое сито —
 Прозрачная стальная кисея,
 Мельчайшее из всех. Вот так и я
 Стараюсь удержать песчинки быта,
 Чтобы в текучей памяти людской
 Они осели, как песок морской.⁶

Создаваемая по следам событий, вернее — в процессе развития этих событий, поэма Инбер вбирала их в себя почти с «документальной» достоверностью. И в самом этом отборе, отсеивании фактов проявился принцип типизации в поэме.

Но неверно было бы считать «Пулковский меридиан», как это делают некоторые критики, произведением только о Ленинграде в дни войны. Инбер поставила перед собой задачу на конкретном материале блокадного Ленинграда дать художественное осмысление Отечественной войны в целом, выразить гуманистический пафос защитников советской родины.

Среди черновых набросков и вариантов поэмы, хранящихся в Государственной Публичной библиотеке им. М. Е. Салтыкова-Щедрина в Ленинграде, мы находим следующую запись Инбер, сделанную в самый напряженный период работы над поэмой:

29 IX 42.

Ход IV главы

От крестов — описание фашизма.

Борьба Человека и Эрзатца (ядро главы).⁷

Все иллюстрировать Ленинградом.

⁶ В. Инбер. Избранные произведения в двух томах, т. I, Гослитиздат. М., 1955, стр. 339. Далее цитаты приводятся по этому изданию с указанием тома и страницы.

⁷ Подчеркнуто везде автором (П. В.).

Эрзатцы-автоматы — роботы-марсиане.

Эрзатцы хотели задушить Ленинград голодом. Но Человек противопоставил Ладогу.

Эр[затцы] думали убить науку. Смерть ученого и речь на панихиде. Ученики.

Эр[затцы] хотели вернуть мир к ледниковому периоду истории. Бот[анический] сад и молодая Виктория Регна. Кстати же Виктория — победа.

Удушение музыки не выходит — врывается — радио. Лебединое озеро.

Смерть света разбивается о (нрзб) — светляки.

Остановить ход истории, вернуть ее к ледник[овому] периоду — не выходит. Величественный циферблат столетий показывает цифру 25.⁸

Грандиозно даже получается...

Борьба Человека и Эрзатца это все та же старинная битва Ормузда и Оримана. Добра и Зла, Света и Тьмы. Тепла и Холода. Свет и тепло побеждают.

Тут-то и получается переключка с моей II главой».⁹

Действительно, если присмотреться к характеру всей поэмы — ее построению, образам, приемам раскрытия темы, все более убеждаешься, что в основе ее лежит идея победы света над тьмой, добра над злом, но не столько воплощенная в обобщающих образах, сколько проиллюстрированная отдельными реальными событиями войны. Она, эта идея, на протяжении всей поэмы публицистически раскрывается автором и одновременно подтверждается реальными фактами и событиями. Поэтому повествование в поэме представляет собой своеобразное чередование мозаически запечатленных деталей быта, обстановки осажденного города, поведения людей и т. п. и авторских прямых высказываний, как бы осмысляющих и оценивающих эти «детали». И потому поэма приобретает характер художественно-публицистического произведения.

В целом же изображение событий и авторские публицистические отступления подчинены главной идее поэмы — победе светлого начала жизни (советского человека) над темными силами (фашизмом).

Первая глава — «Мы — гуманисты», своеобразное вступление к поэме, — почти целиком выдержана в гневных публицистических тонах. Лишь две начальные строфы написаны в «по-

⁸ Имеется в виду годовщина Октябрьской революции (П. В.).

⁹ Рукописный отдел Государственной Публичной библиотеки имени М. Е. Салтыкова-Щедрина, Архив Инбер В., № 30, лл. 26—27. Далее сокращенно: Архив В. Инбер.

вестовательном» плане. Но и они нужны для того, чтобы сильнее подчеркнуть бесчеловечность фашизма и с тем большим негодованием обличить его. Бомба, упавшая среди больничных корпусов госпиталя, где даже «воздух состраданием согрет» и «бранный меч» никогда не посягает на человека, дает автору не только возможность сделать вывод, что «Гитлер выжиг кровью и железом» (I, 330) все элементарные нормы ведения войны, но и дать общую, историческую оценку фашизма, пытающегося уничтожить жизнь, видящего во всем «лишь объекты разрушений» (I, 331), превращающего лучшие достижения человеческой мысли в средства уничтожения человека. Потому «У нас теперь одно лишь чувство — месть», говорит автор и от имени советских людей заключает:

Мы отомстим за все: за город наш.
Великое творение Петрово,
За жителей, оставшихся без крова.
За мертвый, как гробница, Эрмитаж.
За виселицы в парке над водой,
Где стал поэтом Пушкин молодой...
(I, 333)

Наш гуманизм —

Избавить мир, планету от чумы —
Вот гуманизм! И гуманисты — мы.
(I, 334)

Вторая глава — «Свет и тепло» — написана в другом плане: это зарисовки трудного и сурового военного быта жизни города. Но глава, по признанию самой поэтессы, выражает борьбу света и тьмы, тепла и холода.

В следующей главе — «Огонь», повествующей о поездке автора на ленинградский фронт, снова публицистически утверждается мысль о победе над тьмой — фашизмом.

Преследуем единственную цель мы,
Все помыслы и чувства об одном:
Разить врага прямым, косопринцельным,
И лобовым, и фланговым огнем,
Чтобы очаг отчаянья и зла —
Проклятые гитлеризма — сжечь дотла.
(I, 348)

Образ огня приобретает более широкое значение, чем простой артиллерийский огонь.

Глава четвертая — «Год» — утверждает не только веру в нашу победу, но раскрывает на конкретных фактах негибает

мость советских людей. Враг предпринял все, что мог, разрушая город при помощи артиллерии и авиации, пытался взять его «обхватом с трех сторон»,

Но не поколебал ни на микрон,
Не приостановил ни на мгновенье
Он сердца ленинградского биенье.

(I, 349)

Враг призвал на помощь Мороз, Голод, Панику, но люди противопоставили ему свою стойкость и веру. И жизнь продолжалась.

Пятая («Снова лето») и шестая («Восстановление») главы по-разному завершают идею поэмы о неодолимости светлого, гуманистического начала жизни: в садах и парках города запели птицы, на улицах появились дети; город начал восстанавливаться.

Мы видим, таким образом, что поэма довольно последовательно отражает реальный ход событий. Может даже показаться, что Инбер просто без особых трудов и поисков запечатлевала то, что видела. Однако знакомство с историей создания поэмы показывает, каким трудным путем пришла поэтесса к этой простоте и реалистичности, как реальная действительность все время заставляла ее изменять приемы художественного обобщения и характер поэмы в целом, добиваться наибольшей естественности, конкретности.

Настойчивые попытки Инбер передать смысл происходящих событий в больших аллегорических и символических образах в ходе работы над поэмой все более ослабевали и заменялись стремлением автора к реалистической правдивости изображения. Это отразилось как на изменении образной системы поэмы в целом, так и на особенностях раскрытия сюжетной линии. Но отказавшись от аллегорических образов, Инбер не нашла других, которые, придав поэме единство, органически выразили бы ее идею. Поэтому-то поэтесса и вынуждена была наряду с реалистическими зарисовками быта постоянно высказываться в публицистической форме. Получилось произведение несколько другого характера. Поэма настолько изменилась, что в последнем ее варианте (в том, который известен широкому читателю) почти невозможно понять, почему же она названа «Пулковским меридианом»? Ведь кроме упоминания Пулковских высот, не имеющих прямой связи с описываемым, в поэме мы не найдем образов, оправдывающих это заглавие. Между тем в первоначальном замысле образ Пулковского

меридиана занимал центральное место в системе образов поэмы.

Обратимся к конкретному материалу, связанному с работой Инбер над поэмой.

В рукописном отделе Государственной Публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина хранится большое количество черновиков, записей, относящихся к поэме, а также значительный материал, связанный с работой Инбер над другими произведениями того же периода. Отличительной внешней особенностью творческой работы Инбер является не только аккуратное датирование каждого сработанного «кусочка» поэмы, но и подробнейшая фиксация самых незначительных изменений, вариантов, возникших мыслей по поводу изображаемого и т. п. Поэтому нередко работа над одной строфой занимает десятки рукописных страниц. При этом процесс создания каждой главы проходил как бы два этапа: первый этап — это изложение замысла, различные заметки, зарисовки фактов, кропотливая работа над строкой и строфой; второй — печатание на машинке уже сформировавшейся главы. Но и здесь не простая перепечатка и компоновка готовых, «сделанных» в блокноте строф, а порой долгая работа над главой в целом. Таких только машинописных редакций, хотя и не меняющих существенно содержания, насчитывается несколько. Например, первая глава имеет до семи редакций.

Все это позволяет обстоятельно проследить движение авторской мысли не только в больших периодах — главах, но и в отдельных строфах и строках.

Оставляя в стороне многие стадии процесса работы над поэмой, попытаемся в основных чертах показать, как и почему изменялось образное осмысление войны в поэме, как формировалась структура произведения в целом, как все это определило некоторые жанровые признаки поэмы. Нас интересуют здесь некоторые общие закономерности в работе поэтов над поэмами в годы войны и своеобразие подхода Инбер к теме, проявившееся в «Пулковском меридиане».

Поэма начала складываться в известной мере «стихийно». В дневнике «Почти три года» читаем:

«24 сентября 1941 года.

«Сегодня утром (чудесное, все золотое) примерно в десять, в начале одиннадцатого, за несколько секунд до тревоги, на нашу территорию упала бомба, но не разорвалась. Она и сейчас лежит глубоко в почве» (II, 287).

Затем в нескольких дневниковых записях снова и снова встречаются упоминания о бомбе. Наконец:

«5 октября 1941 года.

«Бомба не выходит у меня из головы. Начала писать о ней размером моего „Путевого дневника“ (II, 290).

И вот уже написана первая строфа:

В пролет меж двух больничных корпусов
В листву, в деревья золотого тона,
В осенний лепет птичьих голосов
Обрушилась торпеда весом в тонну.
Но не взорвалась. Словно был металл
Добрей того, кто смерть сюда метал».¹⁰

Так, факт, поразивший поэтессу, явился отправным моментом в работе над поэмой. Факт был обычный, рядовой. Но почему же он не выходил из головы поэтессы и заставил ее взяться за перо? Упавшая бомба и «чудесное, все золотое» утро исключали друг друга. Жизнь и Смерть. Борьба. Это, вероятно, и заставило Инбер задуматься.¹¹

Однако сама Инбер, по-видимому, еще не знала, что это начало будущей поэмы. Только через несколько месяцев она записывает в дневнике, что читала в Союзе писателей по рукописи «первую главу поэмы (название у меня точно еще не решено)» (II, 300).

Вначале поэма осознавалась как продолжение написанной в 1936 году поэмы «Путевой дневник». В нескольких редакциях первой главы так и обозначено «Путевой дневник. Глава первая. Пулковский меридиан»;¹² или: «Путевой дневник (часть вторая). Глава первая. Пулковский меридиан».¹³ И только уже в период работы над второй главой (январь 1942 года) Инбер остановилась на названии «Пулковский меридиан» и озаглавила первую главу: «Мы — гуманисты».

Почему же все-таки «Пулковский меридиан», а не «Путевой дневник»? Вопрос этот не праздный. В. Инбер, работая над «Пулковским меридианом», долгое время находилась «под гипнозом» поэмы «Путевой дневник» и даже тогда, когда отказалась от этого названия. Дело здесь, по-видимому, не только в том, что она начала писать «Пулковский меридиан» размером предшествующей своей поэмы. Поэтесса пыталась сохранить и характер повествования в целом, свойственный «Путевому дневнику». Наметившийся уже во второй главе и усилившийся в третьей способ смотреть на изображаемую реальную действи-

¹⁰ Архив В. Инбер, № 41, л. 15.

¹¹ В дальнейшем мы увидим, что такое осмысление войны определит всю образную систему поэмы и характер работы над ней.

¹² Архив В. Инбер, № 41, л. 21.

¹³ Там же. л. 1.

тельность как бы глазами человека «со стороны», в четвертой и пятой главах (первого варианта поэмы) явно не соответствовал содержанию того материала действительности, который лег в основу поэмы, и положению самого автора — непосредственного участника этих событий. Автор как бы совершал воображаемое путешествие с читателем по осажденному городу, потом по Пулковскому меридиану, и с этих «позиций» осмыслялись война, судьбы человечества. Рассказ о происходящих в эти грозные дни событиях от лица своеобразного путешествующего созерцателя, «экскурсовода» — прием, возможный в «Путевом дневнике», но оказавшийся чуждым самому духу военного времени, основному пафосу самой поэмы.

В. Инбер это почувствовала и отказалась от такого развития поэмы. Были доработаны первые три главы и совершенно заново написаны еще три вместо двух последних глав первого варианта поэмы.

Таким образом, причина изменения характера поэмы была скрыта в самом принципе образного осмысления войны.

Вначале, как мы отметили, название «Пулковский меридиан» было дано лишь первой главе поэмы и отчасти это было обусловлено тем, что уже здесь Пулковский меридиан выступал как образ символический. В одной из редакций (третьей машинописной) в конце главы этот образ словно завершал повествование всей главы:

Я знаю, говорить об этом рано,
И все же он придет тот час, когда
Победы пятикрылая звезда
Взойдет над Пулковским меридианом.
И миллионы горестных сердец
Вдохнут, как бы воскликнув: «Наконец».¹⁴

А в шестой редакции еще более определенно:

Мы гуманисты. Русские поля,
У крымских вод ли, в снежном ли покрове.
Чтобы планета наша расцвела,
Мы обогрим ручьями волчьей крови,
Чтоб в Пулково прошел, в смертях и ранах
Кровавейший из всех меридианов.¹⁵

Образ кровавого меридиана затем будет получать все более и более расширительное толкование и повлечет за собой целый ряд других аллегорических и символических образов, а вместе с ними и образ «пятикрылой» звезды.

¹⁴ Архив В. Инбер, № 41, л. 20.

¹⁵ Там же, л. 11.

В. Инбер пыталась совместить реалистические зарисовки военного быта и аллегорические образы, которые возникали у нее. Наряду с многочисленными зарисовками реальных фактов, событий, которые тут же «обрабатываются» и входят в поэму, мы все чаще встречаемся с попыткой в этих реальных фактах и образах видеть «обозначение» неких символов, которые, по мнению автора, и должны наиболее полно и глубоко выразить самое главное. Уже в работе над третьей главой эта тенденция проявилась весьма заметно.

В черновых набросках Инбер так излагает «ход» третьей главы, в которой рассказывается о поездке группы литераторов на передовые позиции:

«Разведчик. Высказывания бойцов... Боец, погибший при раздаче хлеба. Танкист, расцеловавший броню (об этом написала Шагинян. Но можно как-то повторить). Мы возвращаемся обратно. Пейзаж. Ладога. Нас встречает Ленинград. Ржевка (может быть). Бабка в хлебной очереди: „Он, батюшка, не черныи, он ржаной“. И целует корочку. (И танкист целует корочку танка).

«Тут о весне. И о людях с огоньком. Весна-комсомолка с ломом и лопатой. Она страшна немцам не меньше, чем Мороз-партизан.

«Я возвращаюсь. Все оттаивает. (нрзб) лепечет „Лебединое озеро“. Тут же о разрушенном домике Чайковского в Клину.

«День кончается „Интернационалом“ по радио. Он звучит в полную силу победно».¹⁶

И снова:

«Ход:

«Детали:

Пилы лесорубов... Высказыв[ания] бойцов. Отдельно о весне: и весна русская страшна немцам не менее, чем мороз. Дни прибывают.

Весна работает на нас.

«Если Мороз — старик-партизан, то весна — девочка колхозница. Вроде той, которая признавалась мне в своем желании убить немца. Может быть лучше тогда сделать „городскую“ весну. Она выходит с ломом чистить рельсы. Внучка мороза. В капоте. Дует на отмороженные пальцы (м. б. связать с девушкой-орудовкой)».¹⁷

В этих записях нетрудно видеть стремление автора реальные факты как бы возводить в символ, подыскивать им алле-

¹⁶ Архив В. Инбер. № 41, л. 63.

¹⁷ Там же, л. 64. Многие из предполагаемых картин и образов найдут воплощение не в третьей, а в четвертой главе.

горни: сопоставление старушки, целующей корку хлеба, и танкиста, целующего броню танка, образы Весны-колхозницы, Весны-«орудовки»¹⁸ или комсомолки, Мороза-партизана и т. п. Создавалось определенное противоречие в образной системе поэмы: реалистические образы чередовались с аллегорическими, разрушая художественную целостность произведения.

Особенно явственно это противоречие проявилось в дальнейшей работе над поэмой (четвертая и пятая главы, которые дались Инбер труднее всех других).¹⁹

Четвертая глава писалась осенью 1942 года. Год жизни блокадного Ленинграда совпадал с двадцатипятилетием Октябрьской революции. Эти две даты определили задачу автора в изображении событий. Инбер хотелось не просто показать отдельные картины жизни ленинградцев и Ленинграда за год, но осмыслить их с «позиции» великого юбилея. И вот, с одной стороны, мы видим упорное стремление показать, как «По существу великое геройство слагается из невеликих дел»,²⁰ а с другой — утвердить незыблемость нашей жизни.

Огромное количество листов исписано в поисках путей раскрытия образов ленинградцев. Здесь и описания событий, и заметки о людях, увиденных автором:²¹ ученый в пледе, в ермолке и самодельной муфте; студент, готовящийся к зачету у «буржуйки», вытопленной комнатной мебелью; старушка в очереди; похороны ученого и т. п. Все это объединяется у автора в общий замысел: «ленинградские портреты». ²² Поэтому среди «рабочих» строк и строф то и дело находим заметки, напоминания автора самому себе, например: «(Снова подумать о ряде коротких портретов; ученый, директор завода, студент ночью, студентка)». ²³ В этой же связи автор намечает несколько вариантов плана главы, делает множество редакций строф, рисующих общую картину сурового и молчаливо-грозного города.

Все эти зарисовки реальных фактов и людей целиком войдут в главу. Писательница в этих фактах видит проявление не

¹⁸ От слова «ОРУД» — отдел регулирования уличного движения.

¹⁹ Нужно сказать, что о работе Инбер над первыми тремя главами мы не можем получить полного представления: черновиков первой стадии работы в архиве нет. Сама Инбер писала как раз после окончания третьей главы: «Я работаю сейчас мало, и это мучает меня. Поэма задвинута куда-то в угол. Я все рассыпала, растеряла. Многое утеряно безвозвратно» (II, 333).

²⁰ Архив В. Инбер, № 30, л. 14.

²¹ См. также в дневнике «Почти три года».

²² Архив В. Инбер. № 30. л. 14.

²³ Там же.

только особенностей Ленинграда и ленинградцев. Примерно в это же время она записывает тезисы выступления «для радио»: «Ленинградцы, как понятие „советские люди“. Если условиться мерить их этой категорией, то ленинградцы — всюду. Они в Москве, Казани и Чистополе».²⁴

Но в то же время, словно не доверяя своим возможностям и умению типизировать в этих реалистических бытовых образах существенные черты времени, советских людей, Инбер начинает все больше и больше прибегать к образам-символам и образам-аллегориям. Вместо обычного человека, несущего деревянный крест (по всей вероятности, с кладбища, для отопления жилья), появляется «Человек с крестом, идущий через весь город — Подлинная Голгофа».²⁵ А через несколько дней автор уже делает заметку как для самостоятельной темы: «О Голгофе».²⁶

Подобные образы все более увлекают поэтессу, и они уже становятся ведущими в поэме. В связи с 25-й годовщиной Октября в творческом воображении поэтессы возникают образы «эпохального» значения: Свободный человек (с большой буквы) и рабовладельчество, которое «немцы хотят ввести (и вводят) снова».²⁷ «Великая хартия» (конституция?) и т. п. Они прямо-таки преследуют Инбер на каждом шагу. Вот она набрасывает план картины разрушений города: «Сенат... Фондовая биржа 1805—1816 г. Тома де Томон. На фронтоне — бог морей Посейдон»²⁸ и т. д. Среди этих памятников — скульптура богини Фемиды с весами Правосудия в руках. Поврежденный Сенат сопоставляется с этой скульптурой, которая стоит по-прежнему «Уравновешенная, как часы, И держит Правосудия весы».²⁹ И вот уже возникают новые образы и ассоциации. Как бы оторвавшись от своего первоисточника, мысль автора движется дальше:

«Величественный циферблат (нрзб)
Непогрешимый
их алмазный ход
Тканье планет
(нрзб) звезды
Зубчатые колесики вселенной
Отмечает четверть века
Разнообразное движение звезд
И золотого солнца циферблат».³⁰

²⁴ Там же, л. 4. В Чистополе находились многие писатели, куда они были эвакуированы во время войны.

²⁵ Архив В. Инбер, № 30, л. 13.

²⁶ Там же, л. 20.

²⁷ Там же, л. 18.

²⁸ Там же, л. 19.

²⁹ Там же.

³⁰ Архив В. Инбер, № 30, л. 19.

(Связать с Пулковской обсерваторией). Апофеоз. Торжественность. История не двигается вспять».

Далее следуют варианты строк, в которых делается попытка дать через этот образ Часов вселенной Октябрьский юбилей: циферблат столетий показывает цифру 25. Наконец, появляется почти законченная строфа, выражающая основную мысль главы:

Гитлерам не одолеть их.
История не возвратится вспять,
Величественный циферблат столетий
Показывает цифру двадцать пять
течение
Начало новой эры. Четверть века
Свободного от рабства Человека.³¹

Но и после этого Инбер снова и снова возвращается к этим образам Часов, Правосудия и пытается связать их с Пулковской обсерваторией. Все это делается с мыслью показать борьбу Человека с Эзратцами. И тут же совершенно определенно эта идея иллюстрируется описанием Ленинграда и ленинградцев, что хорошо доказывается авторским изложением «хода» главы (как мы уже указали выше). «Эзратцы» хотели удушить Человека голодом — не выходит: Человек противопоставил им Ладугу. Они хотели вернуть историю к ледниковому периоду, но Ботанический сад жив и в нем растут пальмы. «Эзратцы» хотели уничтожить науку, но даже смерть ученого (имеется в виду смерть профессора Лихачева) не ведет за собой гибели науки: ученики произносят над гробом речи, обещая продолжить дело ученого. Попытки удушить музыку также не удаются: радио оживает, в осажденном городе звучит «Лебединое озеро», пишет симфонию Шостакович.

«Смерть огня не получается: флейта-головешка.

«Смерть света — не получается: светлячок-коптелка.

«Остановить время — не удастся: Циферблат столетий. И тут 25 лет Октября».³²

Характерно, что Инбер «оперирует» именно этими образами: Мрак, Холод, Голод, Человек, а в скобках или через тире обычно поясняет: «музыкант, при свече пишущий симфонию (соединение Асафьева и Шостаковича)»; «Ботанический сад. Замерзающие пальмы»; «Студент (глядит в огонь. Живой огонь ума и сердца). Профессор, принимающий зачет. Читает у огня Прометей».³³ «Тепло — цех завода»³⁴ и т. п.

³¹ Архив В. Инбер, № 30, л. 19.

³² Там же, № 41, л. 206.

³³ Там же, л. 38.

³⁴ Там же, л. 48.

Таким образом, эти аллегории как бы подчинили себе реальные образы. И даже, например, бой прожектора с вражеским самолетом воспринимается поэтессой как «бой света и тьмы, Добра и зла».³⁵

Воодушевленная таким ходом мысли. Инбер записывает: «Грандиозно даже получается».³⁶ Но приступая к реализации этого «грандиозного» замысла и оставляя в основе главы мысль о борьбе Света и Тепла с Мраком и Холодом, Человека с Эрзацем, В. Инбер несколько раз, однако, изменяет направление этого замысла, варьирует его: «Чем кончить главу? Светляками? Слишком лирично. Часы столетий перенести в V главу. . . М. б. все-таки вставить Бот[анический] сад. Пальмовая (нрзб) и Виктория Региа. Светляк может быть лирической вставкой а не концовкой».³⁷

«М. б. IV главу кончить все же годовщиной революции, а V — эпилог о Пулковском мер[идиане]. Мечты о том счастливым времени, когда шар земной будет избавлен от крестов».³⁸

Эта мысль в конце концов наталкивает автора на решение «обозреть» не только то, что происходит в городе, но и далеко за его пределами. И «отправной точкой» служит Пулковский меридиан на всем его протяжении.

В. Инбер делает множество записей по истории предвоенных лет — о фашизме, о Гитлере, составляет списки воюющих и невоюющих стран, затем отмечает все государства, через которые проходит Пулковский меридиан. В связи с этим рисуется образ Ленинграда: симфония, создаваемая в осажденном городе, «звучит на всех меридианах». Ботанический сад осмысливается как «победа тропиков над ледниковым меридианом — гитлеризмом». Во «всемирном» масштабе рисуется «рабовладельческий рынок Гитлера», которому противопоставляется «Величественный циферблат столетий». Считая эту картину «значительной» и «крупной», Инбер даже предполагала однажды закончить ею пятую главу.³⁹

Воображаемое путешествие с читателем по Пулковскому меридиану («Возьмите глобус. Выньте карандаш») приводит к выводу о том, что вся земля «в крестах». Автор набрасывает несколько строф на тему «Война повсюду. Везде фронты», отмечает «очаги возмущения в разных странах»⁴⁰ и т. д. Словом.

³⁵ Там же, № 30, л. 22.

³⁶ Там же, № 30, л. 26.

³⁷ Там же, л. 46.

³⁸ Там же, л. 47.

³⁹ Там же, № 30, л. 38.

⁴⁰ Там же, л. 51. 52.

образ Пулковского меридиана стоит в центре поэмы и находится в соответствии с другими образами.

Однако рядом с этим Инбер делает наброски строф в плане обычного реалистического осмысления событий и истории. В ряде строф она объясняет, почему врагу не победить нас: народ сумел освободиться от царей, сделать из нищей России индустриальную страну. Россия, где был двенадцатичасовой рабочий день для человека, где тысячи безлошадных деревень, стала страной свободной, народ строит новую жизнь, открывает новую эру человечества.

И все же эти строфы не вошли в поэму: это была декларативная публицистичность, не помогавшая создать образ. Отказалась Инбер и от «Часов столетий». Она приходит к выводу закончить главу, посвященную Октябрьской годовщине, просто: «Кончить Интернационалом! Этот старый забытый было мною вариант думается самый удачный. И это и будет юбилейная концовка. А часы все же искусственны».⁴¹

Но тяготение к этим образам у Инбер было, по-видимому, очень сильным. И в работе над следующей, пятой главой у нее появляется образ Страшного суда, который сопоставляется с не менее абстрактной символикой. Возникает образ воображаемого параллакса (т. е. астрономического угла, который образуется при скрещении двух касательных к земному шару и при помощи которого измеряют расстояние до звезд, планет, солнца). Среди набросков поэмы она делает даже зарисовку этого «образа». И тут же замечает: «Ход: от параллакса к звезде нашей». Таким образом, основание треугольника, двумя другими сторонами которого являются касательные к земному шару, соединяющиеся в точке-звезде, — не что иное, как Пулковский меридиан (о котором в аллегорическом смысле говорила Инбер в предшествующей, четвертой главе), а на вершине треугольника звезда, только не астрономическая, а символическая. Идея главы, да и всей поэмы, была заключена именно здесь. Поэтесса упорно ищет образ, который выразил бы эту абстрактную мысль:

Наш гуманизм
о братстве всех народов
Для русского, француза, англосакса
Один и тот же угол параллакса.
Для русского, француза, англосакса
Всем знаменует свет
восход звезды
Один и тот же угол параллакса
расстоянье

⁴¹ Архив В. Инбер, № 30, л. 60.

Но теперь мы
Иначе понимаем этот термин
 (нашем гуманизме)
Еще удар по общему врагу
 еще усилен
И Пулковский меридиан.

Над мировой
Советский
Ведущий Пулковский Меридиан.⁴²

Но чем настойчивее пыталась Инбер выразить мысль именно через этот образ параллакса, очень далекий от реальных событий и очень сложный для восприятия, тем легче он «уходил» из поэмы. Пройдя множество вариантов, этот самостоятельный образ превращается в конечном счете в обычное (хотя и не очень удачное) поэтическое сравнение.

Для русского, француза, англосакса
Победа неизбежна, как вои та
В глубинах неба — первая звезда
С ее непогрешимым параллаксом.
Победа света над стихией тьмы.
Вот гуманизм. И гуманисты — мы.⁴³

Здесь уже и звезда из символической превратилась в астрономическую.

Однако тот путь развития поэмы, по которому пошла Инбер, уже требовал иного решения, иного образа. Образ Пулковского меридиана как образ-символ не соответствовал тому, который должен был завершать поэму. Инбер снова начинает усиленно искать его. «Неба вечная звезда» сравнивается с «нашей доблестью», затем участие союзников («французов и англосаксов») в разгроме гитлеризма — с подвигом советского народа, нашей страны, которая является «для всех путеводителем», «звездой путеводной».⁴⁴ И вот звезда астрономическая превращается в звезду пятиконечную, которая «горит на знамени у нас для всех».⁴⁵

Она, горя на знамени у нас,
Становится звездой путеводной
Для всех национальностей и рас.
Нет в мире цели боле благородной,
Чем светом победить стихию тьмы.
Вот гуманизм. И гуманисты — мы.⁴⁶

⁴² Архив Р. Инбер, № 32, л. 27—28.

⁴³ Там же, л. 32.

⁴⁴ Там же, № 34, л. 39—42.

⁴⁵ Там же, л. 42.

⁴⁶ Там же, л. 43.

Теперь становится понятным, почему так много внимания и усилий уделяла поэтесса «путешествию» по Пулковскому меридиану и попыткам связать рассказ о Ленинграде и Пулковских высотах с тем, что делается в мире. Содержание многих набросков последней части последней главы сводится к следующему: здесь, на Пулковских высотах, где советские люди, преодолевая неимоверные трудности и невзгоды, ведут кровопролитную битву с врагами человечества, здесь родилась зоря 17-го года. И мы верим: «настанет день зари»,⁴⁷ мы добьемся дня победы и отпразднуем его. Вся глава получит название «Звезда над миром».

Так складывалось образное содержание двух последних глав, определяющих весь смысл поэмы. Но когда каждая из них вырисовывалась как нечто цельное, она снова подвергалась значительным изменениям не только в отдельных ее частях, образах, но и в сюжетном построении. Например, четвертая глава имеет пять редакций этого первого варианта поэмы. Вначале повествование развертывалось в форме воспоминаний поседевшего бывалого солдата — участника современных событий. Глава началась так:

Когда-нибудь, на теплую скамью
Под яблоней, осыпанной цветами,
Присев, закурит трубку он свою...⁴⁸

Затем сама поэтесса выступала в роли спутника своего читателя:

Дай руку мне, мой друг, читатель мой,
Пройдем со мной по городу немного.
Но если ты торопишься домой —
Ну, что же! Я пойду твоей дорогой.⁴⁹

И далее следовало «знакомство» с городом, осмысление всего происходящего (Ладога, Ботанический сад и т. п.).

Пятая глава как бы развивала и углубляла сюжетную линию четвертой главы. Слово пораженные тем, что

...здесь, где мы стоим,
В пределах Ботанического сада,
По мертвым пальмам и живым рассадам,
Под сводами, по зданиям пустым

По клумбам, по газонам и грядам, —
Проходит Пулковский меридиан,

автор и читатель решили продолжить свой путь:

⁴⁷ Архив В. Иинбер, л. 55.

⁴⁸ Там же, № 41, л. 215.

⁴⁹ Там же, л. 111.

Последуем за ним, читатель мой!
 И я, как бы держась за этот обод,
 Натянутый на полушар земной.
 И неотлучно от меня, бок о бок,
 Ты, мне давно сопутствующий друг, —
 Стремительно мы пустимся на юг.⁵⁰

Такое развитие поэмы, казалось, давало автору неограниченные возможности не только широко охватить развитие мировых событий в связи с изображением отдельного их участка (Ленинграда) и тем самым художественно раскрыть огромное историческое значение борьбы нашего народа; оно давало возможность в форме свободной беседы со своим спутником-читателем выразить глубоко волнующие советских людей мысли и чувства. Но, как мы видели, именно такой ход порой слишком далеко отрывал Инбер от реальных образов и событий, уводил в мир условностей, которые были далеки от военной действительности и очень мало помогали ее осмыслению. Поэма приобретала слишком рационалистический характер. Чувствовала это и сама В. Инбер. В дневнике она записывает: «Беспокоит меня пятая глава. Очевидно я все-таки перемудрила с ней. Как сказал этот проворный К.: „Она самая умная“. Упаси бог от этих похвал» (II, 383).

И еще: «Мучает меня пятая глава. Ее не понимают и не любят. Значит, я не сказала всего, что хотела. Неужели я неудачным концом испортила поэму? А конец-то венчает дело» (II, 383).

Важно заметить, что к такому выводу Инбер пришла под влиянием читательских отзывов.⁵¹

Но дело было не только в одной главе. Инбер не только совершенно заново пишет пятую — «весеннюю» — главу под названием «Снова лето», но и серьезно переделывает четвертую главу, дорабатывает остальные. Прием своеобразной экскурсии по городу и по Пулковскому меридиану исчезает. Резко изменяются и символические и аллегорические образы, превращаясь в большинстве случаев в обычные поэтические сравнения или реалистические образы. Инбер стала «заземлять» их. Вместо аллегорической Весны-комсомолки — просто весна, теплая и радостная, вместо Эрзатцев — гитлеровские войска, вместо Человека, идущего с крестом на Голгофу, — обычный рабочий, не-

⁵⁰ Архив В. Инбер, № 19, л. 19.

⁵¹ Поэма впервые была опубликована целиком, вместе с заключительной главой «Звезда над миром», в 1943 году в Ленинграде. Отдельно глава публиковалась в «Звезде» (1942, №№ 3—4, 5—6), «Новом мире» (1942, № 9; 1943, № 4), «Смене» (1943, № 5).

сущий крест на могилу сына, и т. д. Некоторые из этих образов-символов совсем исчезают.

Все это отразилось на образной структуре поэмы в целом — она приобрела реалистический характер.

Таким образом, законченная было поэма снова подверглась серьезным изменениям. Инбер продолжала работать над ней, искать более убедительного решения темы. И здесь оказала влияние, наряду с читательскими отзывами, в целом сама действительность. Именно в это время Инбер записывает в дневнике: «Хотелось бы написать о Балтийском флоте, о трагедии воен[ного] корабля... Это будет весна 1943 года. Война еще идет. Финала еще нет» (II, 398). Это писалось весной 1943 года! А в ноябре того же года снова: «Давно не писала. А событий множество» (II, 426). Среди набросков главы встречаем признание:

Мне думалось, что кончена поэма,
Что мною завершен какой-то цикл...

Но вот негаданно — (нрзб)
Опять звучит знакомый ритм.⁵²

Замысел поэмы был таков, что реальные движущиеся события должны были найти в ней место.

Закончив новую пятую главу, Инбер снова пишет: «конец». Но и эта глава не была завершающей. Она также была «слишком умной», чтобы увенчать поэму. Аллегорическое изображение возрождающейся жизни путем сравнения «обучающегося» летать птенца с малышом, которого мать учит ходить, не соответствовало основному, реальному содержанию поэмы.

В. Инбер пишет шестую главу — «Восстановление» — о возрождении Ленинграда. Эта глава писалась сравнительно легко. В строго реалистическом плане поэтесса стремится запечатлеть живую, конкретную обстановку. Совсем другой характер носят теперь и наброски. Например: «Да, город пострадал!» Профессор возвращается из Самарканда. «Девушка-штукатур печи осматривает. Еще одно обличье ленинградской Музы». «Лаборатории, аудитории, библиотеки... Инспектор радиосвязи. Операция сердца. Закваска овощей. Фундаментальная библиотека. Оптико-шлифовальный цех... Резец. Слесарная пила. И звонкий голос дисковой пилы. Механик телефонии. Она механик пятого разряда. Капризы металла. Кузнец. Молотобоец» и т. д.

⁵² Архив В. Инбер, № 35, л. 3.

«О, Ленинград, твое мы славим имя». ⁵³

Далее идет работа над строфами о «хозяйственной весне» в Ленинграде: ремонт театра, о вузах, о восстановлении садов и т. п. Даже образ Пулковского меридиана выступает по-новому: Инбер набрасывает строфу о мальчике, склонившимся над глобусом и говорящим: «Вот это Ленинград. Вот — это точка мира». ⁵⁴

Таким образом, прослеживая движение замысла поэмы «Пулковский меридиан», мы видим, что В. Инбер, поставив перед собой задачу поэтически раскрыть основной смысл войны, которую вел наш народ с фашизмом, ее гуманистический характер, пошла по пути воспроизведения событий войны в целом, а не в виде отдельных эпизодов. Факты войны, отдельные реальные образы, блокированный Ленинград осмысливались не сами по себе, а лишь в связи с общим движением событий. В основу поэмы была положена идея борьбы двух миров — социализма и фашизма, олицетворяющих борьбу добра и зла, света и тьмы. Конкретное художественное воплощение этой идеи, вследствие того, что сами события развивались, могло быть реально осуществлено лишь в ходе этих событий. Вот почему Инбер в процессе работы над поэмой вынуждена была неоднократно изменять пути и средства образно-художественного осуществления замысла. Характер развития этих событий непосредственно отражался на всей структуре поэмы. Мы видим, как, начиная от описания упавшей бомбы, воспроизведения самых трудных и решительных схваток с врагом и кончая описанием восстановления мирной жизни после победы, каждая глава непосредственно отражает развитие войны. Вместе с тем это общее движение событий, запечатленное в поэме, выражало главную мысль автора о борьбе добра и зла, которая и цементировала повествование. Стремление показать связь великого подвига советских людей с судьбами мировой культуры и человечества обусловило и обращение поэтессы к обобщенным образам.

Однако та образная система (символическая и аллегорическая) и тот принцип повествования (от лица созерцающего события), которые В. Инбер избрала вначале, уводили поэтессу в сторону абстрактности и не позволяли ей глубоко раскрыть реальную войну. Отчасти под влиянием читателей, отчасти в результате того, что сама Инбер, боясь остаться непонятой, приходила к осознанию излишней рационалистичности такого

⁵³ Там же, № 36, л. 2—3.

⁵⁴ Там же, л. 80.

пути, она все решительнее отказывалась от него и все яснее ощущала необходимость более реалистического изображения.

Но и в окончательном варианте поэмы вся структура произведения (сюжет, композиция) определяется не просто последовательностью развивающихся событий, а главной идеей, которая легла в его основу, возникнув как результат веры поэта в победу нашего дела. Поэтому, хотя поэтесса и не могла наперед знать, как конкретно будут развиваться эти события, а следовательно, и сюжет произведения, ее поэма приобрела известную цельность и завершенность. Изменения замысла в процессе написания, «неожиданность» продолжения поэмы (когда произведение, как казалось автору, уже было закончено) в соответствии с ходом войны как раз и были вызваны этой необходимостью добиться идейно-художественной завершенности поэмы.

* *
*

Поэма А. Прокофьева «Россия» во многом совершенно не похожа на «Пулковский меридиан». Это прежде всего поэма лирическая. Но лиризм ее особый. «Россия» — это своеобразная поэма-песня. По своей структуре она единственная в советской поэзии: поэма вся состоит из лирических песен. В силу целого ряда индивидуальных особенностей Прокофьева-поэта и характер его работы над поэмой имеет значительные отличия. Вместе с тем в создании его поэмы проявились и некоторые общие особенности.

Весной 1943 года Прокофьев, будучи на Ленинградском фронте, познакомился со знаменитым в то время минометным расчетом братьев Шумовых. Возник замысел написать о них. Но у Прокофьева, поэта-лирика, никогда не работавшего в жанре поэмы, этот замысел сразу же приобрел своеобразный характер. Первые наброски к поэме непосредственно никак не связаны с образами этих героев. Поэма начала складываться как произведение именно о России, о родине этих героев, причем образ России воссоздавался не благодаря эпическому повествованию о ее исторических судьбах, а через своеобразные циклы лирических песен.⁵⁵ И это для Прокофьева было вполне естественным продолжением его творческой работы. В стихотворениях первых лет войны на конкретные темы («Иван Суха-

⁵⁵ Эти песни являются самой крупной «единицей» внутри поэмы и представляют собой миниатюрные лирические главки. Их всего 31. Но мы их будем называть не главами, а песнями, хотя по своему характеру некоторые из них и не являются собственно песнями.

нов», «Не отдадим!», «Яблоня на минном поле» и др.) поэт стремился осмыслить и воспроизвести исконно русские черты наших людей, нашей жизни.

Но если до этого образ родины дробился в разнохарактерных стихотворениях, то в процессе работы над поэмой Прокофьев подчиняет все свои усилия созданию целостного образа России, хотя внешне работа над песнями, составившими поэму, ничем почти не отличается от работы поэта над отдельными стихотворениями. Достаточно сказать, что время написания отдельных песен (судя по рукописным тетрадам поэта) не имеет существенного значения в построении поэмы. Многие песни, написанные в самом конце работы над поэмой или в середине, т. е. с перерывом более года, находятся в начале ее, а написанные в первые месяцы работы — в конце.

Поэма писалась сравнительно длительное время (примерно с июня 1943 по июль 1944 года). В это же время поэт занимался другой разнообразной творческой работой (лирические стихи, стихотворные лозунги, частушки и т. п.), которая отчасти преломилась в поэме. Более того, в поэму вошли и некоторые стихотворения, написанные еще до начала работы над ней. Так, например, многие страницы фронтовых тетрадей Прокофьева заполнены его частушками (о «фрицах», о «винтовочке», о «русском штыке» и т. п.) под общим заголовком: «По „блицу“, по фрицу». Среди них мы встречаем частушки о родине (под теми же заголовками и порядковыми номерами). Многие из них публиковались в периодической печати.⁵⁶ Но здесь же мы находим ряд частушек, которые потом составили целую песню и вошли в поэму:

Наша Родина — Россия.
Дольная и горная,
Наша Родина — Россия
Грозная и гордая.

Василек мой, цвет мой синий,
Песни колыбельные,
Ой, Россия, ты Россия,
Сосны корабельные...⁵⁷

Означает ли все это, что поэма «Россия» лишена идейно-стилистического единства и представляет собой вполне свободный «набор» отдельных стихотворений? Нет, не означает.

⁵⁶ См., например, «Ленинград», 1943, № 3—4, стр. 31.

⁵⁷ Архив А. Прокофьева. См. в поэме всю песню — «Наша Родина Россия», кроме последней строфы (А. Прокофьев. Стихотворения. Гослитиздат, М., 1954, стр. 102. В дальнейшем цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы).

Многое из того, что создано поэтом в дни войны и что было близко по своему содержанию к песням поэмы, осталось за ее пределами. Например, в журналах того времени были напечатаны такие его стихотворения, как «Бессмертен народ наш», «России» и др. В них раскрывались некоторые исторические и национальные черты России, рисовался обобщенный образ родины. Но эти стихотворения не могли войти в поэму, хотя утверждают ту же идею вечности и бессмертия родины — России, так как их ораторско-публицистический пафос чужд основному пафосу поэмы. Идея вечности и бессмертия утверждается в поэме иным путем, иными средствами.

Если попытаться определить наиболее отличительную особенность в подходе Прокофьева к теме войны в поэме, то можно сказать следующее: в поэме о родине военных лет мало говорится о войне. Как и во многих стихотворениях этого периода, Прокофьев рисует прежде всего образ цветущей России, как бы «довоенной». Казалось бы, странное дело — в суровые и трудные годы, когда все помыслы, все дела, вся энергия советских людей были посвящены единой цели — скорейшей победе над врагом, всё было направлено на максимальное практическое участие в этой смертельной битве, поэт начал петь о голубых звездах, о соловьях и березках! Некоторым это могло показаться чуть ли не кощунством. В. Инбер так и писала в первой главе «Пулковского меридиана»:

Есть чувства в человеческой душе,
Которыми она гордится вправу.
Но не теперь. Теперь они уже
Для нас как лишний груз при переправе:
Влюбленность. Нежность. Страстная любовь...
Когда-нибудь мы к вам вернемся вновь.

(I, 332)

Однако такое восприятие войны не было характерным для воюющего человека. Напротив, война обострила у советских людей чувство красоты. Солдат, солдатка, девушка, невеста ощутили и оценили в своей душе более глубоко не только отцовские, материнские и дружеские чувства, но и чувство любви к родине, родной природе. Это хорошо передают многие стихи, песни и поэмы М. Исаковского, А. Твардовского, А. Суркова и др.

Прокофьев тонко подметил эту сторону духовного мира советского человека той поры и сделал ее основным «предметом» своей поэтической работы. Поэт сам дал ключ к пониманию главного художественного смысла поэмы в стихотворении «Рос-



А. А. Прокофьев. 1930-е годы.

сия», написанном примерно за год до начала работы над поэмой. Оно начинается так:

Товарищ, сегодня над нею
Закаты в дыму и крови,
Чтоб ненависть была сильнее,
Давай говорить о любви.⁵⁸

И потому образ родины рисуется дальше как бы по контрасту с ужасами войны:

Ручьи в краснотале, всех краше,
В них звезд голубых — огоньки,
В них русские девушки наши
Бросали цветы и венки!
И любит-не-любит гадали
В тени белоногих берез...
О, милые, светлые дали,
Знакомые с детства до слез!

Нам дорого это и свято,
Нам край открывался родной
За каждой травинкой примятой,
За каждой былинкой степной.⁵⁹

Такое трепетное чувство родины вскрывает неподдельный глубочайший патриотизм советского человека. Природа, родной пейзаж становятся действенным «средством» воспитания готовности постоять за родную землю.

В журналах военного времени мы нередко встречаемся с зарисовками фронтовых художников и снимками фотокорреспондентов, в которых подчеркивается именно эта сторона. Так, например, в журнале «Смена» был опубликован ряд фотоснимков под рубрикой «На фронте есть пейзаж». На одном из них запечатлен разбитый немецкий танк, земля, изрытая снарядами, а на переднем плане, почти прикрывая весь танк, — буйно цветущие ромашки.⁶⁰

Поэма «Россия» так и начинается. Хорошо представляешь себе простого русского солдата, вдруг расслышавшего в прифронтовом лесу среди грохота пушек и разрыва снарядов заливное пенье соловьев. Перед взором воина возник образ могучей родины с ее обширными вековыми просторами, с ее лесами и полями, с ее великим и щедрым народом. И словно сама собою родилась в душе солдата песня:

Сколько звезд голубых, сколько синих,
Сколько ливней прошло, сколько гроз.

⁵⁸ Курсив мой, — П. В.

⁵⁹ «Звезда», 1942, № 5—6, стр. 12.

⁶⁰ «Смена», 1943, № 11—12, стр. 8—9.

Соловьиное горло — Россия.
 Белоногие пуши берез.
 Да широкая русская песня,
 Вдруг с каких-то дорожек и троп
 Сразу брызнувшая в поднебесье
 По-родному, по-русски — взахлеб;
 Да какой-нибудь старый шалашик,
 Да задумчивой нивы печаль,
 Да родимые матери наши,
 С-под ладони глядящие вдаль;
 Да простор вековечный, огромный.
 Да гармоник размах шире плеч,
 Да вагранки, да краны, да домны.
 Да певучая русская речь!

(93)

Человек представил себе все это на минуту, и оно слилось в единый образ родины — России. Нет, нельзя уничтожить все это!

Ты вовек не замолкнешь, родная,
 Не померкнут веснянки твои,
 Коль сейчас по переднему краю
 Неумолчно свистят соловьи!

(93)

Сама природа протестует против смерти. И потому бойцу особенно дороги стали эти родные птичьи голоса:

Соловьи, соловьи, соловьи.
 Не заморские, не чужие,
 Голосистые, наши, твои,
 Свет немеркнувший мой, Россия!

(94)

Как бы на мгновение забыв о войне, о смерти, солдат, полный неизъяснимых дум и чувств к родине, особенно остро почувствовав ее всем своим сердцем, готов идти навстречу счастью — весне, весне родного края.

Край родной, весну твою
 Сердцем принимаю,
 Я весной в родном краю
 Наломаю Маю.

(94)

Затем возникает образ утренней весенней зари, традиционный символизирующий Россию поэтический образ березы, которая

Под ветром долу клонится
 И гнется, но не ломится!

(97)

Так с каждой новой песней образ родины — «грозной и гордой» державы — становится все более и более многогранным. Немеркнущая красота родной природы сливается с образом негибимой, бессмертной России. Таким образом, воспевание природы приобретает философский смысл.

Эти песни тем более значительны, что они играют в поэме роль своеобразной припевки, лирической «присказки», настраивающей читателя на определенный лад, как это обычно бывает и в народных эпических песнях, былинах.

Знаешь, сели сказка с песней
У походного костра.

Как не сесть им рядом, если
Сказка песенке — сестра.

Полный взлет — и песня спета,
Снова стала тишь да гладь...
Недалеко до рассвета,
Время сказку начинать.
(97—98)

Далее начинается «сказка» — о братьях Шумовых⁶¹ («По дороге по прямой шла зима с морозами...» — 98). Но опять-таки автор не просто рассказывает об их подвиге. Он начинает издали — с песен о Сибири, о сборах на войну и т. д. Причем главное внимание уделяется не столько Шумовым, сколько воспеванию своеобразной, суровой и могучей природы, крепких, жизнерадостных русских советских людей, их нравов и обычаев, т. е. созданию обобщенного образа родины. Поэтому и сама «сказка» развивается тоже в песнях. О чем бы ни заговорил автор, он непременно переходит на песню о родине. Песни звучат, одна сменяя другую, во всей поэме. Поэт стремится создать поэтический образ родины таким, каким он предстает в многочисленных лирических народных песнях — то широких и раздольных, то веселых и задорных, то грустных и протяжных. Но за этими, казалось бы, мирными песнями мы угадываем Россию военную, грозную, сегодняшнюю.

⁶¹ Здесь необходимо отметить интересную и неслучайную перекличку с поэмой «Василий Теркин» А. Твардовского, в которой также первые главы — «От автора» и «На привале» — представляют собой своеобразную в народно-поэтическом духе «присказку». Сам автор отмечает:

Это присказка покуда,
Сказка будет впереди.

Она, эта «сказка», начинается в следующей главе — «Перед боем», в которой повествуется о «године горькой» — начале войны.

Например, рассказ о пути братьев Шумовых на войну сопровождается песнями о пролетающих над землей лебедях, которые словно не узнают привычные их глазу приметы родной земли:

Ой, не так далеко и не близко
Пролетали лебеди очень низко.

Все моря встречали их и все горы,
А сейчас они летят по-над бором.
Только что за дивный бор — в море света,
Только что за дерева — все без веток?
Деревя, как деревья, — красностволы,
Но огни по ним бегут, а не смолы.

Сто дорог проезжих к ним на раскате.
И над ними петер вьет дыма скатерть!
(112)

Война. И поэт очень своеобразно передает ее атмосферу через эти традиционные в русской народной поэзии образы:

Мимо скал и полей, моря мимо...
Крылья белые их пахнут дымом.
Крикуны, кликуны не шумели.
Крылья белые их потемнели.
(113—114)

В общем вся поэма выдержана в едином стилистическом и образном «ключе».⁶² Для поэта было главной задачей показать не движение событий военных лет и даже не братьев Шумовых, а создать своеобразный поэтический образ родины. Изучение процесса написания поэмы подтверждает, что Прокофьев более всего был озабочен именно этой задачей.

При всех существенных отличиях поэмы Прокофьева от поэмы Инбер мы видим некоторые общие их особенности. Как и Инбер, Прокофьев не связывал развитие поэмы с отдельными эпизодами войны, но стремился воспроизвести образ воюющей родины в целом. Поэма также писалась вслед за развивающимися событиями, которые не могли не оказывать воздействия на характер ее развития, на изменения, которые вносил поэт.

Каждая песня, как правило, создавалась в один «присест». Между написанием этих песен, как уже отмечалось, нередко были большие перерывы. Поэтому основная особенность работы над поэмой как целым состояла в компановке этих песен.

⁶² Исключение составляют некоторые песни, передающие боевые эпизоды (их две), кстати, наименее удачные в поэме.

Первая песня была написана 21 июня 1943 года под названием «Россия» («Сколько звезд голубых, сколько синих...»).⁶³ Затем поэт работал над другими произведениями (стихи, частушки и т. п.).

Но песня о России где-то теплилась и пелась отдельно, самостоятельно. Примерно через месяц поэт записывает песню «Соловьи, соловьи, соловьи...». И сразу же за нею следовала песня, в которой начинался рассказ о Шумовых («По дороге по прямой Шла зима с морозами...»). По-видимому, для Прокофьева тогда рассказ о братьях Шумовых был более важной задачей.

В течение нескольких месяцев Прокофьев почти не работает над поэмой. Он создает стихотворения на самые различные темы: о Ленинграде и Ленинградском фронте, о мировой славе родины, о ее могуществе, пишет боевые призывы, обращения к армии и т. п.

И только после ликвидации блокады Ленинграда в октябре 1943 года Прокофьев снова и основательно взялся за поэму. Он заново переписывает первые песни и теперь уже последовательно, без перерывов пишет одну за другой песни — всего около 20 (из общего числа 31) песен. В основном они повествовали о Шумовых, и заканчивалась поэма песней, как бы выражающей мысли героев:

Москва, Москва, священная держава,
Благословляя, веря и любя,
Мы за тебя — по долгу и по праву.
И по любви — мы бьемся за тебя!

За то, чтобы черемух пеной белой
Дымя-дымилась теплая земля,
Чтоб ликовали отчие пределы,
В отраде жили русские поля;

За то, чтоб смолк повсюду рев орудий.
Чтоб хлеб и соль стояли на столе,
За то, чтоб просто радовались люди
На снова отвоеванной земле!

(116—117) 64

Печатаемая поэма примерно в таком виде в журнале «Звезда» (1943), Прокофьев стремится придать ей большую эпичность и цельность. Поэт перенес в начало поэмы песни, близкие первым двум, открывающим поэму («Край родной, весну твою...» и «Люблю березу русскую...»), а затем после них он поместил

⁶³ Все эти данные мы берем из рукописных черновых тетрадей поэта, в которых отражена его работа в годы войны.

⁶⁴ В окончательном варианте после этой песни следует еще пять песен.

песню «Знаешь, сели сказка с песней У походного костра», которая до этого находилась в конце поэмы. Тем самым Прокофьев придал первым песням действительно роль «запева» к «сказке». И сами эти песни о русской природе на войне приобрели более глубокий смысл.

Так в общих чертах выглядела поэма в ее первом варианте. Но через несколько месяцев, а именно в апреле 1944 года, Прокофьев снова принимается за казалось бы оконченную поэму. Это был период решительного перелома в ходе войны, когда наши войска на всех фронтах успешно наступали.

Отражая в своих стихотворениях («Украине», «Одессе», «Веди непобедимая!», «Да здравствует!» и др.) этот этап борьбы, Прокофьев не мог не обратиться снова к поэме, чтобы дополнить уже нарисованный образ родины. И действительно, он опять начинает трудиться над новыми песнями для поэмы (всего написано 12, из которых одна не вошла в поэму).

Основная функция этих новых песен заключалась в расширении и углублении образа родины и главной поэтической мысли поэмы. Поэт прежде всего усиливает лирико-философский «запев», введя сюда новые песни о русской природе: «Летит заря, за ней белее снега...», «За зеленым лугом...». Новые песни углубляют и расширяют образ России победной, мужественной. Так, например, в начало «сказки» поэт вводит такую песню:

Гори, гори, державная
Кремлевская звезда,
Сверкай на стягах, славная.
Навеки, навсегда!

(103)

Более широко обрисовывается образ родины военной поры благодаря введению трех песен о пролетающих лебедях. Эти же песни дорисовывают и картину военных дорог, по которым едут на войну герои поэмы. Наконец, по-новому зазвучал конец поэмы. Песни «Ничего нам, Родина, не надо...», «День-межень и день-ненастье...» и «Они идут и сотни верст...» снова (как и в первых песнях) проникнуты светлой атмосферой счастливой родины, мирного труда, что удачно передавало признаки уже близкой победы.

Таким образом, поэма «Россия», как и «Пулковский меридиан», создавалась под влиянием развивающихся событий и своеобразно отражала их. Это сказалось как на особенностях работы поэта, так и на некоторых жанровых признаках поэмы. Прокофьев так же, как и Инбер, вынужден был под влиянием событий войны изменять и дополнять поэму. Некоторая «сти-

хийность» в работе над произведением была, по существу, закономерной в тех условиях и определялась опять-таки жизненным материалом. Поэт в процессе работы над поэмой искал нужную форму в соответствии со своим замыслом, развивающейся действительностью и особенностями дарования. Отсутствие (как и в «Пулковском меридиане») привычной, слаженной и заранее литературно обдуманной сюжетной линии не лишало произведение внутреннего единства, а лишь придавало ему своеобразие.

* *

*

Поэма «Василий Теркин» А. Твардовского не похожа на поэмы А. Прокофьева и В. Инбер очень многими своими особенностями и в первую очередь тем, что, эпически запечатлевая всю войну в ее сложности, поэт вместе с тем ставил задачу все-сторонне раскрыть народный характер в образе простого человека, правдиво воспроизвести великий исторический подвиг народа в дни войны. Поэтому широта размаха замысла требовала органического слияния различных путей отображения — эпического, лирического, публицистического.

Если Прокофьев работал над «Россией» немногим более года, а Инбер над «Пулковским меридианом» — несколько более двух лет, то «Книга про бойца» создавалась в течение всей войны.

Твардовский в самом начале работы над поэмой также не ставил перед собой той огромной задачи, которая определилась потом в процессе работы. Не было у него и заранее определившейся формы изложения.

В 1939—1940 годах Твардовский вместе с другими поэтами и прозаиками (А. Сурков, Н. Тихонов, С. Вашенцев, Ц. Солодарь и др.) участвовал в финской военной кампании в качестве фронтового корреспондента. Это был в творческом развитии Твардовского очень важный период: участие в войне было для поэта «первой по-настоящему близкой встречей с людьми армии»,⁶⁵ началом серьезного освоения военной темы, и более того — началом работы над «Книгой про бойца», хотя непосредственно в период военных событий в Финляндии у него не было намерений писать поэму.

Начало работы над «Василием Теркиным» относится к этому времени главным образом не потому (как думают не-

⁶⁵ А. Твардовский. Ответ читателям «Василия Теркина». — «Новый мир», 1951, № 11, стр. 209.

которые), что Твардовский принимал участие в создании фельетонного Васи Теркина, героя юмористического отдела «Прямой наводкой» газеты «На страже родины», имеющего, кстати, очень мало общего с героем поэмы. В ту пору в условиях войны Твардовский по-новому увидел проявление богатых духовных качеств простого советского человека. Изучая многочисленные стихотворения и очерки Твардовского этого периода, можно видеть, как осваивал поэт новый для него жизненный материал, вырабатывал свой подход к военной теме. От несколько декларативных и схематичных стихотворений на военную тему вообще он вскоре пришел к правдивому изображению внутреннего мира рядового солдата. При этом Твардовский стремился изображать человека на войне в будничных фронтовых условиях. Уже здесь основным героем произведений поэта становится рядовой труженик войны. И, что особенно важно, почти все герои его стихотворений, напечатанных в газете «На страже родины», — реальные, живые люди, которых поэт видел, с которыми беседовал, о подвигах которых писались статьи, фамилии которых значатся в списках Указов Верховного Совета о награждениях. Это красноармеец кузнец Григорий Пулькин, ленинградский шофер Володя Артюх, командир орудия, бывший шахтер Григорий Лаптев и многие другие.

После близкого личного знакомства с людьми фронта Твардовский, по его словам, «глубоко уяснил себе, что называется прочувствовал, что наша армия — это не есть особый, отдельный от остальных людей нашего общества мир, а просто это те же советские люди, поставленные в условия армейской и фронтовой жизни»,⁶⁶ что «не эта война, какая бы она ни была. ... породила этих людей, а то большее, что было до войны. Революция, коллективизация, весь строй жизни. А война обнаруживала, выдавала в ярком виде на свет эти качества людей».⁶⁷ Всматриваясь в героев войны, осмысливая их подвиги, поэт увидел, что героические поступки вчерашних рабочих, колхозников и других советских людей по своему характеру, по своей сущности не отличаются от их трудовых подвигов: в них то же стремление прославить родину, та же скромность и беззаветность, та же спокойная уверенность сильных и правых людей, то же высокое чувство долга. Вот почему в стихах Твардовского о войне основное место начали занимать реальные люди и события. В них заключены и лирика и эпос войны. При этом герои военных стихов Твардовского

⁶⁶ «Новый мир», 1951, № 11, стр. 209.

⁶⁷ Там же, стр. 210.

не делают ничего сверхъестественного, «потрясающего», — они просто работают на войне, скромно выполняют свой долг.

Сравнение очерков об отдельных героях этой войны и стихотворений Твардовского позволяет сделать вывод, что, строго придерживаясь реальных фактов и событий, поэт добивался глубокого воспроизведения типических черт простых советских людей.

Одновременно с этой «серьезной» работой Твардовский принимал активное участие в создании коллективом поэтов полуфольклорного, условного героя, вечно неувядающего, с легкостью преодолевающего любые трудности, — сказочного, необыкновенного солдата-богатыря Васи Теркина. Твардовский написал стихотворную «биографию» героя, явившуюся как бы вступлением к печатавшейся в газете из номера в номер целой серии стихов и рисунков о похождениях «бывалого солдата». Сами поэты смотрели на эту работу как на временную и несерьезную. Твардовский позже писал: «Отдав дань „Васе Теркину“ одним-двумя фельетонами, большинство его „зачинателей“ занялись, каждый по своим склонностям и возможностям, другой работой в газете».⁶⁸

Однако несмотря на то, что создатели Васи Теркина не ставили перед собой цели нарисовать типический образ, он стал любимцем фронтовиков. Сами читатели подхватили инициативу поэтов: вокруг Теркина стал создаваться фольклор. В редакцию газеты посыпалось большое количество стихов (главным образом от рядовых солдат) о подвигах героя. Некоторые из них публиковались.

Все это говорило о том, что создатели Теркина правильно угадали и образ самого героя, который был близок настроению фронтовиков (оптимизм, смекалка, умение выходить из трудного положения и т. п.), и форму изложения — незатейливо-сказовую.

Но когда Твардовский после финской кампании приступил к работе над поэмой (лето и осень 1940 года), образ главного героя вырисовывался у поэта не как продолжение этого фельетонного образа, а как нечто совершенно другое. Твардовский слишком хорошо видел недостатки «старого» Васи Теркина, образа нарочито упрощенного, рассчитанного только на то, чтобы в короткие перерывы между боями удовлетворить потребность «солдатской души позабавиться чем-то таким, что хотя и не соответствует суровой действительности военных

⁶⁸ «Новый мир», 1951, № 11, стр. 209.

будней, но что в то же время как-то облакает именно их, а не отвлеченно-сказочный материал, в почти что сказочные формы».⁶⁹

Размышляя о своем новом произведении, Твардовский продолжал думать о людях и событиях этой войны, о героях, с которыми познакомился во время боев на Карельском перешейке, которых хорошо знал лично и о которых в свое время уже написал стихи или очерки. «Я был восхищен их душевной красотой, скромностью, высокой политической сознательностью, готовностью прибегать к юмору, когда речь заходит о самых тяжких испытаниях, которые им самим приходилось встречать в боевой жизни. И то, что я написал о них в стихах и прозе, — все это, я чувствовал, — как бы и то, да не то. За этими ямбами и хореем, за фразеологическими оборотами газетных очерков оставалась где-то втуне, существовала только для меня — и своеобразная живая манера речи кузнеца Пулькина или летчика Трусова, и шутки, и повадки и ухватки других героев в натуре».⁷⁰ Вот почему отдельные строки, выражения и даже целые строфы стихотворений, написанных в период боев в Финляндии и, казалось, не имеющих никакого отношения к поэме, вошли в нее органически и свободно.⁷¹ Больше того, сам образ Теркина — героя поэмы — складывался и оформлялся впоследствии как образ, вобравший в себя черты, свойственные этим и многим другим героям «в натуре», с которыми встретился поэт позже — в годы Отечественной войны. Многие эпизоды и ситуации, описанные Твардовским в стихотворениях и очерках той поры, нашли потом отражение в поэме «Василий Теркин».

Словом, у Твардовского вынашивался замысел поэмы как такого произведения, которое синтезировало бы наблюдения

⁶⁹ «Новый мир», 1951, № 11, стр. 208.

⁷⁰ Там же, стр. 210.

⁷¹ Например: одно из первых стихотворений Твардовского о конкретных событиях войны — «На привале» («На страже родины», 1939, 11 декабря, № 286) — послужило началом главы поэмы «На привале»; стихотворение «Лучше нет...» («На войне в пыли походной...» — А. Твардовский. Фронтовые стихи. Ростовское обл. книгоизд. Ростов-на-Дону, 1941, стр. 39) после некоторой переработки послужило началом поэмы; отдельные строфы и строки стихотворения «Танк», посвященного танковому экипажу героев Советского Союза Д. Диденко, А. Крысюка, Е. Кривенко («На страже родины», 1940, 30 ноября, № 293), вошли затем в главу «Переправа», частично в главу «Теркин ранен»; в главу «Переправа» вошли отдельные образы и из другого стихотворения — «В землянке» (А. Твардовский. Избранные стихи. Воениздат, М., 1941, стр. 82); большое стихотворение «Гармонь» («Красная звезда», 1940, 6 ноября, № 261) составило основу главы поэмы «Гармонь» и т. д.

поэта в дни войны над образом советского человека «в индивидуальном смысле», «„нашего парня“ — не абстрагированного (в плоскости «эпохи», страны и т. п.), а живого, дорогого и трудного».⁷² Поиски образа Василия Теркина неразрывно связались у поэта с уяснением «сущности» советских воинов «как людей первого пооктябрьского поколения», с задачей «проникнуть в их духовный, внутренний мир».⁷³ Малые жанры, в которых работал Твардовский в этот период (стихотворения, очерки), не могли воплотить широкий замысел поэта.

Таким образом, хотя Твардовский, работая в газете «На страже родины», и не рассматривал еще многие свои произведения как заготовки будущей «Книги про бойца», а после окончания военных событий в начале работы над поэмой еще не вполне ясно представлял себе основное направление и характер развития «Василия Теркина», поэма уже тогда по своему замыслу вырисовывалась как большое эпическое произведение о людях «первого пооктябрьского поколения», впервые выдержавшего экзамен на «аттестат зрелости» в жестоких боях с врагами родины. Поэт упорно, целеустремленно работал над своим новым произведением: он снова отправляется на места боев, изучает исторические материалы о некоторых дивизиях, участвовавших в боях, встречается с ветеранами войны и т. д. И хотя были уже сделаны целые «куски» поэмы и в основном написаны первые главы («На привале», «Переправа», «Теркин ранен», «Гармонь»), работа над поэмой шла трудно. Автора, во-первых, озадачивало определение жанра произведения. Думая о «Теркине» как о цельном произведении, поэме, Твардовский не мог еще «разгадать, ухватить тот „пужный момент изложения“»,⁷⁴ который необходим был для того, чтобы совместить, по тогдашнему замыслу поэта, «непритязательность формы, прямую предназначенность фельетонного „Теркина“ — с серьезностью и, может быть, лиризмом содержания». Герой должен был органически сочетать в себе «смешное», юмористическое и «высокое». В истории поэмы не было случаев, чтобы подобный герой был центральным. Несмотря на то, что образ Васи Теркина по своему главному содержанию противоположен герою поэмы Василию Теркину (там условно-лубочный образ, здесь полнокровный реалистический), он «наложил» известный отпечаток на героя «Книги про бойца» своей полу-

⁷² «Новый мир», 1951, № 11, стр. 212.

⁷³ Там же, стр. 210.

⁷⁴ Там же, стр. 209.

фольклорностью и придал ему интимно-задушевную и даже несколько фамильярную окраску. От газетного «предшественника» передался Василию Теркину и «озорной», «сатирический» нрав.

Все это создавало дополнительные трудности. Судьба героя была не совсем ясна. Не вполне определились художественно и те условия, окружение, обстановка, в которых должен был действовать главный герой. Поэту словно не доставало материала.

Начало Великой Отечественной войны застало Твардовского в напряженной работе над поэмой. Ее пришлось отложить и заняться рядовой работой военного корреспондента. Твардовский уехал на Юго-Западный фронт. Здесь, часто находясь непосредственно на переднем крае, Твардовский писал стихотворения, очерки, статьи, фельетоны и печатал их во фронтовой газете «Красная Армия» почти в течение года. Работа Твардовского в этой газете имела большое значение для будущей поэмы «Василий Теркин».

Вплоть до лета 1942 года Твардовский непосредственно не работал над поэмой. Явившись инициатором создания в отделе газеты «Прямой наводкой» образа казака Ивана Гвоздева (по образцу Васи Теркина), Твардовский принимал некоторое время активное участие в работе над этим образом.

Наряду с этим Твардовский в том же отделе юмора печатал стихи про деда Данилу (партизана), очень близкие к стихам про Ивана Гвоздева, но более реалистические, чем стихи про Васю Теркина, публиковавшиеся в свое время в газете «На страже родины». Некоторые из стихотворных фельетонов, опубликованных в отделе «Прямой наводкой» (например, «Что такое Сабантуй? (Из бесед казака Гвоздева с бойцами, прибывшими на фронт)», «Дело было спозаранку» и др.), впоследствии после серьезной переработки вошли в поэму.

Но работа в отделе юмора фронтовой газеты не была для Твардовского главной (как это, например, было для Б. Палийчука в «Красной Армии» или для Н. Щербакова в «На страже родины»). Твардовский писал огромное количество стихотворений, очерков, статей на «серьезные» темы, художественно осваивая конкретный материал войны.

Большинство стихотворений Твардовского, напечатанных во фронтовых газетах «Красная Армия» и «Красноармейская правда» (не говоря уже, конечно, об очерках), было вызвано к жизни конкретными фактами, почти все герои в них — живые, реальные люди. Таковы стихотворения «Отец и сын»,

«Сержант Василий Мысенков», «Баллада об отречении», «Иван Громак» и многие другие.⁷⁵

Многие стихотворения и очерки Твардовского, созданные в период войны по поводу того или иного конкретного случая, посвященные тому или иному реальному герою войны, являлись тем фундаментом, на котором воздвигалась «Книга про бойца». Не имея возможности в настоящей статье подробно остановиться на характере и принципах отбора всего этого многообразного материала для поэмы и даже на простом установлении близости образов и сюжетов отдельных стихотворений и поэмы, отметим, что почти вся творческая продукция Твардовского военных лет (как и работа в газете «На страже родины») в той или иной мере была как бы черновым материалом для «Василия Теркина».

Только несколько лет спустя, когда уже давно отгремели залпы в честь победы нашего народа и война стала воспоминанием, когда и поэма была закончена, Твардовский, перелистывая фронтовую тетрадку с вырезками из газет того времени, понял, «как много в той разнообразной по жанрам газетной работе», которой он занимался, «было сделано для будущего „Теркина“: без мысли об этом, о какой-нибудь иной жизни этих стихов и прозы, кроме однодневного срока газетной страницы».⁷⁶

Когда летом 1942 года Твардовский вернулся к своей поэме, он, потрясенный глубиной «всемирно-исторического бедствия и всемирно-исторического подвига в Отечественной войне»,⁷⁷ понял, что продолжать произведение в том направлении, в каком задумал до войны, не сможет. Если в начале работы над поэмой Твардовский думал еще как-то совместить «прямую предназначенность фельетонного „Теркина“ — с серьезностью и, может быть, даже лиризмом содержания», то теперь он отчетливо понял, что «„Теркин“... должен сойти со столбцов „уголков юмора“, „прямых наводок“ и т. п. ... и занять... всего меня без остатка».⁷⁸ Об этом свидетельствовала написанная совершенно заново, уже на основе впечатлений лета 1941 года глава «Перед боем». В ней показаны не просто своеобразие и трудности солдатской жизни, которые

⁷⁵ Сам Твардовский, как бы подчеркивая достоверность своих стихотворений периода Отечественной войны, объединил их в цикл «Фронтовая хроника», явно указывая на «родословную» этих стихотворений. В 1945 г. вышла книга стихов Твардовского «Фронтовая хроника».

⁷⁶ «Новый мир», 1951, № 11, стр. 214.

⁷⁷ Там же, стр. 219.

⁷⁸ Там же, стр. 209, 219.

были характерны и для финской кампании 1939—1940 годов. В этой главе отразились суровые и грозные события начала великой народной эпопеи, особенности именно Отечественной войны, когда горечь отступления и радость первых побед испытала не только армия, но и весь советский народ. Вот почему в поэме все большее место начинает занимать тема исторических судеб народа, родины.

Еще бóльшие затруднения испытывал поэт в поисках художественной формы поэмы в целом. Работая перед войной над поэмой, Твардовский много сил потратил на то, чтобы найти нужную форму изложения, но безрезультатно. Причину этого объясняет сам поэт. В «Ответе читателям „Василия Теркина“» Твардовский говорит о том, что в его работе над поэмой в мирное время, т. е. перед началом Отечественной войны, был все же «грех литературности». Произведений его особо никто не ждал, автора никто «не торопил», конкретная потребность в его работе «как бы отсутствовала». Поэтому Твардовский, считая форму поэмы как таковую очень существенной стороной дела, слишком был озабочен тем, что сюжет ее не представлялся готовым, герой еще не определился как художественный образ и т. п.

«Впоследствии, — пишет поэт, — когда я вдруг обратился к своему замыслу мирного времени, исходя из непосредственных нужд народной массы на фронте, я махнул рукой на все эти предубеждения, соображения и опасения».⁷⁹

И теперь, когда перед поэтом вплотную снова встала задача работы над поэмой, сама жизнь подсказала нужную форму.

«Я не долго томился сомнениями и опасениями относительно неопределенности жанра, — пишет Твардовский, — отсутствия первоначального плана, обнимающего все произведение наперед, слабой сюжетной связанности глав между собою. Не поэма — ну и пусть себе не поэма, — решил я; нет единого сюжета — пусть себе нет, не надо; нет самого начала вещи — некогда его выдумывать; не намечена кульминация и завершение всего повествования — пусть, надо писать о том, что горит, не ждет, а там видно будет, разберемся. И когда я так решил, порвав все внутренние обязательства перед условностями формы и махнув рукой на ту или иную возможную оценку литераторами этой моей работы, — мне стало весело и свободно. Как бы в шутку над самим собой, над своим замыслом я набросал строчки о том, что это „книга про бойца, без начала, без конца“. Действительно, было „сроку мало на-

⁷⁹ «Новый мир», 1951, № 11, стр. 213.

чинать ее сначала": шла война, и я не имел права откладывать то, что нужно сказать сегодня, немедленно, — до того времени, как будет изложено все по порядку с самого начала.

Почему же без конца? —
Просто жалко молодца». ⁸⁰

Это, однако, не означает, что Твардовскому писать было чрезвычайно легко и просто: описывая себе текущие события, не беспокоясь ни о какой «художественной форме», и все будет в порядке. Напротив, трудность и сложность работы как раз и заключалась в умении находить нужную, единственную форму изложения, добиваясь цельности и завершенности произведения.

Твардовский был чрезвычайно озабочен художественной формой своей «Книги про бойца», «но не той, какая мыслится вообще в отношении, скажем, жанра поэмы, а той, какая была нужна и постепенно в процессе работы угадывалась для этой собственно книги». ⁸¹

Учитывая условия жизни своего произведения, предназначенного прежде всего для читателя-фронтовика, солдата, Твардовский принял за основной принцип композиции и стиля стремление к известной законченности каждой отдельной части, главы, а внутри главы — каждого периода, строфы и строчки. Нужно было иметь в виду, что читатель мог не знать предшествующей главы, напечатанной во фронтовой газете или журнале. Огромную роль сыграло решение поэта печатать главы по мере их написания, не дожидаясь завершения поэмы. Твардовский получил дополнительную и очень существенную возможность проверять правильность написанного на массовом и дорогом для поэта читателе — фронтовике-солдате.

Поэма печаталась отдельными главами с 1942 по 1945 год в газете «Красноармейская правда» и журналах «Красноармеец» и «Знамя» почти одновременно. Параллельно с этим, по мере написания, поэма выходила отдельными частями в виде маленьких фронтовых книжечек. И каждая новая публикация свидетельствовала об огромной работе, которую проводил Твардовский над уже написанным: переставлялись и заново писались целые главы, некоторые безжалостно выбрасывались или перерабатывались, каждая глава имела по несколько редакций. Особенно характерна работа над первыми двумя частями поэмы (составляющими в последней редакции

⁸⁰ «Новый мир», 1951, № 11, стр. 219.

⁸¹ Там же.

22 главы). когда поэт упорно искал «нужный момент изложения»⁸² в связи с развивающимися событиями.

В чем же основные причины, заставлявшие поэта снова и снова пересматривать в дальнейшем написанное, когда уже было найдено, казалось бы, основное, и в каком направлении шли изменения?

Первые восемь глав поэмы были написаны и опубликованы сравнительно быстро, в мае—августе 1942 года, так как многое было сделано до войны. В сентябре Твардовский публикует новую главу — «О войне» (она заняла место пятой), затем главы «О потере» и «Поединок» (вначале были обозначены, как главы второй части поэмы). В конце декабря 1942 года вышло отдельное издание поэмы.

Содержание поэмы было довольно простое: рядовой солдат Теркин воюет, ранен, попадает в госпиталь, возвращается в строй. В последней главе — «Поединок» — рассказывалось о том, как Теркин со своим другом Савчуком ходил в разведку.

На этом Твардовский предполагал закончить поэму. В одной из публикаций после главы «Поединок» так и написано было: «Окончание». По-видимому, автор считал свою задачу выполненной, рассказав о фронтовой судьбе одного из простых солдат.

Но ровно через месяц в «Красноармейской газете» появляются новые главы — «От автора» (вступление ко второй части) и «Кто стрелял?». От редакции указывалось, что Твардовский работает над второй частью поэмы. И действительно, вплоть до августа 1943 года главы второй части регулярно печатались в «Красноармейской правде» и «Красноармейце». Несмотря на то, что тексты этих изданий представляли собой две разные редакции, сюжет поэмы и образ главного героя развивались в прежнем направлении: в центре внимания продолжал оставаться рядовой воин Василий Теркин. Но если в первой части он был показан как непосредственный участник боев Советской Армии с врагом, то теперь поэт решает отправить своего героя в тыл к немцам, на Смоленщину. В этом сюжетном повороте Твардовскому, казалось, представлялись новые возможности продолжать «историю» Теркина, расширить поле деятельности героя, ставшего любимцем фронтовиков. Были написаны главы «Генерал», «День в лесу», «Рассказ партизана» и «Неурочная глава».

Однако вскоре Твардовский понял, что этот, как он говорит, соблазн «сюжетности» «сводит книгу к какой-то частной

⁸² Из письма одного из читателей к поэту.

истории, мельчит ее, лишает ее той фронтовой „всеобщности“ содержания, которая уже наметилась и уже делала имя Теркина нарицательным в отношении живых бойцов такого типа». ⁸³ Твардовский решительно отказывается от такого продолжения поэмы. Он переделывает главы «Генерал» и «День в лесу» и выбрасывает другие две. Но, восстановив прежнее «направление» поэмы, т. е. изображение Теркина непосредственно на фронте, Твардовский значительно изменяет содержание образа и характер повествования.

Дело в том, что в процессе работы над поэмой в значительной мере под влиянием бесконечного потока читательских писем, свидетельствовавших о том, что образ Теркина получил широчайшую признательность на фронте и стал нарицательным, Твардовский пришел к выводу о необходимости расширить и углубить образ, как бы «вывести» его за пределы взвода, роты и не просто отразить в нем некоторые черты «первого послеоктябрьского поколения», а воплотить народный характер, запечатлеть в нем какие-то наиболее устойчивые национальные черты народа.

И если проследить от главы к главе, как изменялось содержание образа, то становится понятным, почему потребовались эти изменения. Если в первых главах автор постоянно подчеркивает, что его герой обычный, один из многих, то уже к концу первой части Теркин, по-прежнему оставаясь реальным, живым, приобретает более широкое содержание (в главах «Два солдата», «О потере» и особенно в «Поединке»). Интересна в этом отношении переделка главы «Поединок». Твардовский исключает «друга» Теркина Савчука, выбрасывает описание того, как они шли в разведку и т. п. и оставляет только поединок Теркина с немцем. Благодаря этому глава приобрела почти символический смысл. Строки, сопровождающие описание схватки героя с фашистом — «Бьется Теркин, держит фронт» (II, 145), относятся уже, конечно, не только к Теркину как личности, но к массам Теркиных — к армии.

Во второй части поэмы Теркин уже предстает не только частицей огромного коллектива, он как бы олицетворяет собой этот коллектив. Особенно это ясно видно в главе «Смерть и воин», написанной во время работы поэта над третьей частью поэмы. Глава явно символическая. И здесь не случайно рассказ о конкретном воине Теркине перерастает в повествование о Человеке с большой буквы. А в третьей части образ Теркина как бы сливается с образом воюющего народа. Соответственно

⁸³ «Новый мир», 1951, № 11, стр. 221.

изменяются и средства характеристики героя. Если в первых главах герой характеризуется главным образом как «просто парень сам собой», «балагур», «шутник лихой», «добрый малый» и т. п., то теперь все чаще — как «воин», «чудо-богатырь», «русский чудо-человек», Человек с большой буквы и т. п.

По мере развития событий войны поэма приобретала все более широкое содержание. Твардовскому становилось все яснее, что «Книга про бойца» должна явиться таким произведением, которое было бы и художественной летописью войны, и повествованием о судьбах народа. Она должна свободно включать разнообразный и богатый материал войны, литературные «каноны» не должны стеснять ее. Для Твардовского важно было написать не «поэму» или «повесть в стихах», а именно такую «книгу», которая бы отразила наиболее существенные, значительные черты народной жизни. Поэтому и жанровое обозначение — «Книга про бойца», — по признанию самого поэта,⁸⁴ в какой-то мере отражает то представление о книге, которое сложилось издавна в среде простого народа.

Ставя перед собой такую задачу, Твардовский не мог не отобразить ход войны, ее характер на разных этапах. И мы видим в поэме стройное, последовательное развитие главной мысли: как мужал, закалялся и побеждал наш народ в этой войне, как мужеством и стойкостью, кровью народа постепенно снималась нависшая над родиной угроза смерти.

Но во время работы над второй частью поэмы Твардовский все еще связывал основную свою задачу главным образом с Теркиным. Поэтому снова как бы повторив (но уже на новом этапе борьбы) историю героя (Теркин воюет, ранен, снова возвращается в строй), Твардовский опять решил, что поэма завершена. В заключительной главе «От автора» он прощался со своим героем и с читателем.

Но война не была окончена. Автор «Василия Теркина» продолжал получать многочисленные письма фронтовиков, которые настойчиво просили поэта продолжать поэму, предлагая ему различные варианты этого продолжения, исключаящие, однако, возможность смерти Теркина.

И вот, спустя восемь месяцев, в шестом номере журнала «Красноармеец» за 1944 год появилось продолжение поэмы с подзаголовком «3-я часть».⁸⁵ Во вступлении «От автора» поэт признается:

⁸⁴ «Новый мир», 1951, № 11, стр. 220.

⁸⁵ В газете «Красноармейская правда» она началась печататься с мая; первая глава третьей части «От автора» была напечатана в газете от 23 мая 1944 г., № 122(7017).

С первых дней години горькой.
В тяжкий час земли родной.
Не шутя, Василий Теркин,
Подружились мы с тобой.
Но еще не знал я, право.
Что с печатного столбца
Всем придется ты по нраву,
А иным войдешь в сердца.⁸⁶

И, как бы отвечая на письма фронтовиков, Твардовский вводит следующий разговор солдат о Теркине:

— Жаль давно его не слышно.
Может, что худое вышло?
Может с Теркиным беда?
— Не могло того случиться.
— Не похоже.
— Враки.
— Вздор...⁸⁷

Но не только письма фронтовиков, желание читателей видеть продолжение полюбившейся и получившей большую популярность книги заставили Твардовского снова взяться за поэму. Были и другие, не менее важные причины.

По мере углубления работы над поэмой Твардовский уже сам видел, что первоначальный замысел претерпел серьезные изменения: поэма становилась произведением о народе, народном подвиге.

Твардовский заключил поэму второй частью, но война еще была не окончена, и поэт не мог не почувствовать неправомерности своего решения. 1943—1944 годы — период победоносного и полного изгнания врага с нашей земли. Твардовский в ряде стихотворений («Дорога», «Бойцу Западного фронта», «Возмездие» и др.) пытался отобразить этот этап войны. Но малые формы не удовлетворяли поэта. В газете «Красноармейская правда» (6 ноября 1943 г.) появилось даже начало нового эпического замысла под заголовком: «Россия (Из поэмы)». Основной пафос этого большого отрывка сводился к художественному осмыслению событий Отечественной войны в целом, судеб народа. Но такое произведение в какой-то мере должно было повторить то, что было в более конкретных образах выражено в «Книге про бойца».

Оставив этот замысел, Твардовский начал было писать другую поэму — «Дом у дороги» — с целью раскрыть войну «с иной стороны» (I, 13), т. е. показать жизнь советских лю-

⁸⁶ «Красноармеец», 1944, № 6, стр. 3.

⁸⁷ Там же.

дей за линией фронта. Но не показав до конца войну с «этой» стороны, Твардовский не мог продолжать работу над «Домом у дороги» — примерно на середине работа была прервана.

Желание под влиянием развивающихся событий написать поэму о судьбах родины совпало с решением продолжать «Василия Теркина». Как раз такого логического завершения не хватало «Книге про бойца».

Твардовский пишет третью часть, посвященную победоносному наступлению наших войск. Во вступлении «От автора» поэт снова обращается к своему давнему другу — читателю-фронтовику, но уже совсем по-другому. Напоминая о тяжелых месяцах отступления нашей армии, о напряженной битве, которую вели с врагом советские воины, он подчеркивает теперь международную значимость, победоносный характер наступления советских войск. Поэт с гордостью говорит о могуществе родины и народа. Несколько изменился в связи с этим и стиль третьей части поэмы. И хотя в ней образ Теркина занимает незначительное место, поэма получила идейно-образную завершенность.

Так сложилось под непосредственным влиянием развивающихся событий войны оригинальное эпическое произведение — «Василий Теркин».

* *
*

Изучение работы некоторых поэтов, задавшихся целью отобразить в эпических произведениях особенности войны в целом, позволяет сделать некоторые общие выводы.

Каждый из поэтов, исходя из своих сил и особенностей дарования, ставил перед собой свои, особые задачи в поэтическом решении этой большой темы, каждый освещал события под определенным углом художественного зрения. Особенности образной системы каждой из поэм, приемы типизации, стиль в значительной мере связаны с характером творческой работы авторов. Различны и результаты этой работы.

Однако при всем своеобразии творческих индивидуальностей поэтов их объединяет одна общая черта, имеющая принципиальное значение. Все три поэмы писались более или менее продолжительное время в разгар самих событий войны. Для авторов очень важно было найти такую форму, которая позволяла бы отражать эти развивающиеся события, сохраняя при этом свой основной идейно-художественный замысел. Естественно, что во время этих поисков пришлось преодолеть

вать некоторые привычные литературные «условности» в отношении жанровых особенностей поэмы. В специфических условиях военной поры получил развитие жанр поэмы «свободной» структуры, восходящий к таким классическим произведениям, как «Кому на Руси жить хорошо» Некрасова и «Хорошо!» Маяковского.

Тема родины, находящаяся в основе этих произведений, своеобразно раскрывалась путем художественного осмысления и отображения событий войны, этапов ее развития, ее судеб. Под каким бы углом зрения ни решал поэт эту тему, он не мог ее раскрыть вполне, не отразив так или иначе, в большей или меньшей мере ее развития. А это сказывалось и на характере повествования, и на построении, и на стиле.

Характерной чертой для всех трех поэм является отсутствие привычного сюжета, определяющегося «расстановкой» и столкновениями действующих лиц. В поэмах не так легко обнаружить известные условно-литературные компоненты: завязку, кульминацию, развязку. Их сюжеты непосредственно связаны с ходом изображаемых событий. Мы видели, что поэты не могли строить свои произведения по заранее намеченным и обдуманым литературным «планам». Но как раз это благотворно сказалось на поэмах. Поэт постоянно должен был прислушиваться к потребностям читательских масс и времени, чтобы не оказаться никому не нужным и непонятым. Простая фиксация текущих событий не могла дать желаемых результатов. Художник вынужден был с исключительным упорством искать средства, чтобы жизненный материал стал достоянием искусства. Время очень торопило его.

Кажущаяся «стихийность» в работе над поэмами на самом деле была закономерной особенностью в работе. «Непредвиденность» продолжения работы над поэмами характерна для всех этих авторов. Поэтому, несмотря на очень существенные отличия в содержании и структуре поэм, им присуща известная свобода в построении, сюжете, позволявшая поэтам широко вводить разнообразный жизненный материал, творчески решать многие вопросы, в том числе и вопросы жанра, стиля и т. п.

В то же время мы видели, что каждая из поэм, выражая какую-то главную идею, имела свою систему образов. Нельзя, например, не видеть существенного отличия символики «Пулковского меридиана» от народнопоэтической символики «Василия Теркина».

В связи с этим и принципы и приемы типизации в этих поэмах существенно отличаются. Большое значение в форми-

ровании жанровых признаков поэм имело то обстоятельство, что отдельные части этих произведений публиковались по мере написания. Они, таким образом, «вызревали» под влиянием реальных событий, при непосредственном участии читательских масс. Особенно ярко проявилось это в работе Твардовского.

Советский поэтический эпос в годы войны претерпел не «разрушение» жанра, но творческое обогащение его новыми качествами.





В. В. ТИМОФЕЕВА

ИЗ НАБЛЮДЕНИЙ НАД ТВОРЧЕСКОЙ РАБОТОЙ В. ОВЕЧКИНА

Советская литература дает простор для проявления самых различных творческих индивидуальностей. Общую для всех наших литераторов цель — служить своему народу, служить развитию и укреплению советского общественного строя — каждый писатель осмысляет и осуществляет по-своему. Различно определяя свои непосредственные творческие задачи, многие наши писатели по-разному характеризуют и самую сущность творческого процесса. Достаточно, например, сопоставить высказывания Д. Фурманова, Н. Островского, А. Толстого, Л. Леонова, М. Пришвина, К. Паустовского, чтобы увидеть, насколько своеобразен подход каждого из этих писателей к литературному труду. Речь идет, разумеется, не о мелких индивидуальных особенностях, не о частных приемах «техники литературного дела», а о сложном процессе рождения и вызревания творческого замысла, процессе, который в конечном счете обусловлен индивидуальностью писателя, его отношением к действительности, тем, как он понимает свои задачи, свою роль в жизни народа.

Бесспорно, что темы, материал писатель черпает из жизни, что художественное произведение отражает в себе черты определенной исторической эпохи. Но вместе с тем оно отражает и личность автора, его художественное осмысление мира.

Русская классическая литература оставила нам не только образцы высокого художественного совершенства, но и традиции активного вмешательства в течение жизни, смелой постановки новых, назревающих в обществе вопросов. «Кто виноват?» и «Сорока-воровка» А. Герцена, «Что делать?» Н. Чернышевского, «Губернские очерки» М. Салтыкова-Щедрина, «Четверть лошади» Г. Успенского и произведения ряда других

писателей, в которых с наибольшей остротой выступали новые вопросы, новые тенденции общественной жизни, сыграли важную роль в современный им период и по праву заняли свое место в истории литературы.

Среди советских писателей, творчество которых тесно связано с конкретными задачами современной действительности, в послевоенные годы заметно выдвинулось имя В. Овечкина. Опираясь на практический опыт народных масс, писатель сумел выдвинуть важные проблемы нашей жизни. Его произведения оказали немалое влияние на творческую практику некоторых других писателей-современников.¹ Очерки, рассказы и пьесы В. Овечкина прокладывали путь для таких произведений, как «Записки агронома» Г. Тропольского, «Падение Ивана Чупрова» В. Тендрякова, «На среднем уровне» А. Калининна, «Под одной крышей» М. Жестева, «Ненужная слава» С. Воронина, очерки С. Залыгина, С. Антонова, Г. Бакланова и др.

Своей резко выраженной жизненной актуальностью, «практической нацеленностью» очерки В. Овечкина привлекли внимание читателей не только в нашей стране, но и за ее рубежами, в странах народной демократии.

Обсуждение цикла «Районные будни», как правило, перерастает в острый критический разговор о практике работы своего района, колхоза, МТС и т. д.² В письмах читателей жизненная достоверность нарисованных писателем образов, событий подтверждается новыми многочисленными примерами, пополняется материалами собственных наблюдений и размышлений.³

Все эти факты показывают глубину и силу реалистического обобщения жизни в творчестве писателя.

¹ Одним из подтверждений этого тезиса может служить высказывание С. Залыгина на Всесоюзном совещании литераторов, пишущих на колхозные темы: «Я лично обязан В. Овечкину самым большим, чем может быть обязан писатель писателю. Мне думается, что я не написал бы многие свои вещи, не прочитав очерков В. Овечкина» («Литературная газета», 1955, № 130, 1 ноября).

² См. отчеты о читательских конференциях: «Молот» (Ростов-на-Дону), 1953, № 4, 6 января; «Горьковская правда» (Горький), 1953, № 36, 12 февраля.

³ В качестве примера можно привести опубликованную в газете «Советская Сибирь» (Новосибирск, 1953, № 21, 25 января) подборку «Читатели об очерке В. Овечкина „Районные будни“». (Обзор писем, поступивших в редакцию); статьи секретаря Эдвинского райкома КПСС Новосибирской области М. Зайцева «Правдивое произведение» («Советская Сибирь», 1952, № 294, 14 декабря), агронома М. Керченко «Большое творчество» («Красный Курган», 1954, № 82, 22 апреля).



В. Овечкин.

Однако творческая работа В. Овечкина очень слабо освещена в нашей критике. В опубликованных журнальных и газетных статьях, как правило, на первый план выдвигаются поднятые писателем новые проблемы, подмеченные им новые противоречия и трудности. Даже в первом небольшом критико-биографическом очерке о В. Овечкине⁴ центральное место отведено рассмотрению содержания и проблематики его произведений. Своеобразие творческого формирования писателя, особенности его реалистического метода, его восприятия явлений действительности, характер его работы над своими произведениями — все это почти не привлекало внимания литературоведов. А эти вопросы имеют немаловажное значение в разработке большой и важной теоретической проблемы — изучения взаимоотношений литературы и жизни в новых исторических условиях, когда вся литература ставит перед собой задачу служения интересам народа. Творческий опыт различных писателей позволяет полнее раскрыть богатство и разнообразие советской литературы, ее многостороннюю связь с требованиями и нуждами народа.

Выяснение некоторых характерных особенностей творческой работы В. Овечкина в их формировании и развитии представляет главную задачу данной статьи. Основным материалом для наблюдений послужила работа писателя над повестью «С фронтовым приветом».

* * *

Во второй половине 30-х годов, когда появились первые сборники рассказов В. Овечкина,⁵ в нашей литературе тема социалистической перестройки деревни несколько отодвинулась на второй план. В большинстве случаев писатели лишь мимоходом касались изображения современной жизни колхозного крестьянства. Путь «из захолустья» в промышленный центр, на стройку, на учебу становится типичным для многих литературных героев.

В тех же произведениях, которые были посвящены сельской жизни, в центре внимания все еще остаются процессы, связанные с первыми годами коллективизации деревни, с периодом ломки собственнической психологии, зарождения нового отношения к труду, т. е. те жизненные явления, которые получили художественное освещение в «Поднятой целине» М. Шолохова.

⁴ М. Приваленко. Валентин Овечкин. Курское книжное издательство. Курск, 1955.

⁵ В. Овечкин. Колхозные рассказы. Азчернидзат, Ростов-на-Дону, 1935; В. Овечкин. Рассказы. Краевое книгоиздательство, Краснодар, 1939.

В новых книгах о деревне почти не встречалось художественных открытий. В большинстве случаев читатель находил в них различные вариации уже известного в своих основных чертах жизненного материала. Поэтому в критике конца 30-х годов справедливо высказывалась мысль об отставании этой области нашей литературы.

Нельзя сказать, что все авторы, писавшие о жизни крестьянства, не обращались к изображению современной деревни, что внимание их целиком было поглощено событиями далекого или недавнего прошлого (хотя эти темы действительно преобладали в те годы). Появлялись книги, в которых находили отклик события современной жизни, предпринималась попытка в той или иной мере обобщить почти десятилетний опыт массового колхозного строительства. В некоторых произведениях писатели прежде всего стремились показать духовный рост крестьянина в новых исторических условиях.⁶ В большинстве же книг на первый план выступает изображение самого процесса борьбы за создание и укрепление колхоза, причем в освещении событий нередко проявляются тенденции, наиболее резко выраженные в последней книге «Брусков» Ф. Панферова — «Творчество» (1937). Правда, автор в ней отходит от детального изображения крестьянской жизни и основное действие переносит на строительство металлургического завода. Но все же события в селе Полдомасове занимают немалое место в книге, и это дает право рассматривать ее среди других произведений о советской деревне.

Ф. Панферова отнюдь нельзя обвинить в бесконфликтности, как это сделано в «Очерке истории русской советской литературы».⁷ Конфликтов в IV книге «Брусков» немало, в том числе и таких, которые связаны с изображением сельской жизни. Стоит напомнить страшные картины гибели людей от голода, которые наблюдает Кирилл Ждаркин во время своей поездки по селам. Писатель отнюдь не старается смягчить эти картины, наоборот, он рисует их со свойственным ему пристрастием к грубой натуралистичности описаний.

И однако в последней книге «Брусков», действительно, сказалось поверхностное, порой даже совершенно искаженное

⁶ В числе их можно назвать сборник рассказов и повестей А. Тарасова «Крупный зверь» («Советский писатель», М., 1939), роман В. Смирнова «Сыновья» (Ярославское областное издательство, 1940), большой, но художественно слабый роман Е. Пермитина «Любовь» (Гослитиздат, М., 1937).

⁷ Очерк истории русской советской литературы, ч. II. Изд. АН СССР, М., 1955, стр. 52.

изображение жизни.⁸ Вместо того, чтобы разобраться в сложных явлениях современности, вскрыть новые трудности и противоречия, глубоко обрисовать дальнейшее развитие характеров своих героев, Ф. Панферов встал на путь произвольной подгонки фактов для подтверждения теории обострения классовой борьбы в период завершения строительства социализма. Все недостатки, все трудности современной жизни (а их в книге показано немало) автор объясняет вредительскими действиями «врагов народа», которых в конце концов с поистине сказочной легкостью разоблачает Кирилл Ждаркин. Устранены вражеские помехи — и колхоз сразу же пошел в гору, Никита Гурьянов стал передовым колхозником, побывал в Кремле, а безногому Епихе Чанцеву в качестве премии за хорошую работу колхозницы даже подыскивали невесту.

Книгу Ф. Панферова «Творчество» нельзя рассматривать как случайное явление в литературе второй половины 30-х годов. В ней как бы в концентрированном и гиперболизированном виде отразились отрицательные тенденции, намечавшиеся и в некоторых других произведениях тех лет. За десятилетие колхозной жизни выдвинулось много новых проблем, новых жизненных противоречий, а в большинстве книг все еще главное место занимали конфликты конца 20-х годов, когда кулачество всеми силами сопротивлялось коллективизации деревни. Все затруднения, все неполадки колхозной жизни писатели обычно изображали как результат вражеской деятельности, происков классового врага. Поэтому основные сюжетные линии были, как правило, связаны с историей разоблачения врагов.

Это можно проследить на таких романах, как «Буйные травы» И. Егорова (1940), «Большой разлив» Е. Поповкина (1940), «Теплые горы» С. Крушинского (1940), «Курганы» Ан. Калинина (1941) и др.

Лишь в некоторых произведениях в центре внимания оказываются те новые конфликты, которые назревали в колхозной деревне. Так, например, столкновение разных характеров в пьесе А. Корнейчука «В степях Украины» вырастает отнюдь не на почве классовых противоречий (Чеснок и Галушка — советские люди), а на основе различного отношения к жизни, различного понимания современных задач колхозного строительства.

Рассматривая литературу о колхозной жизни, один из критиков верно подметил, что многие авторы главное внимание

⁸ Наиболее ярко это проявилось в тех главах книги, где писатель затрагивает вопросы внутрипартийной жизни.

уделяют описанию самого хода борьбы за коллективизацию деревни и «мало останавливаются на изображении и анализе того, что оседает в процессе этой борьбы как ее результат, как явления нового уклада деревни и формирования новой человеческой индивидуальности».⁹ Действительно, образы передовых людей колхозной деревни во многих книгах оказывались менее яркими, менее художественно сильными, чем образы их врагов. Сложный путь перестройки крестьянской психологии, рождения новых человеческих отношений, новых качеств характера слабее всего удавалось показать многим авторам, писавшим о деревне.¹⁰

Творческое формирование В. Овечкина, как и ряда других начинающих писателей того времени, происходило под сильным воздействием М. Шолохова.¹¹ Однако уже в ранних рассказах молодого автора начинают проявляться некоторые черты своеобразного подхода к изображению действительности. В. Овечкин не столько стремится показать сам процесс перестройки жизни, сколько те изменения, которые внесла коллективизация в психологию сельского труженика. Основной герой его рассказов — это крестьянин, который впервые ощутил свое человеческое достоинство, ранее придавленное нуждой, непосильным трудом, разобщенностью — всем «идиотизмом деревенской жизни». Перед читателем проходит целый ряд таких образов: дед Ошибка с его «старорежимными» замашками и ревливой заботой о колхозном хозяйстве (рассказ «Ошибка»); колхозник Аким Аксенов, который не хочет больше мириться с уличным прозвищем («Обида»); бывший конокрад, ставший знатным трактористом («Цена человека»); Прохор Лыков, считавшийся на селе пропащим человеком и только в условиях колхозной жизни нашедший свое призвание («Водяной»), и др.

Образы эти далеко не равноценны в художественном отношении: одни из них обрисованы более отчетливо, другие едва намечены; в одних рассказах заметнее ощущается жизненная достоверность изображаемых событий, в других авторская

⁹ В. Гоффеншефер. Заметки о художественной прозе 1940 года. — «Новый мир», 1941, № 2, стр. 191.

¹⁰ Это обстоятельство связано и с тем, что большинство книг о сельской жизни, появившихся в конце 30-х годов, было написано молодыми авторами, еще не накопившими большого творческого опыта.

¹¹ М. Приваленко в своем очерке о В. Овечкине сообщает, что писатель в начале 30-х годов задумал роман о колхозном строительстве на Кубани, но прервал работу, так как почувствовал, что «написанное им близко к подражанию М. Шолохову» (М. Приваленко. Валентин Овечкин, стр. 8).

мысль, тенденция выступает на первый план, не претворяясь в полнокровные художественные образы. Но важно отметить, что всегда в центре внимания писателя оказывается человек, выросший и сформировавшийся в старой деревне, испытавший на себе все тяготы крестьянской жизни и глубоко, всем сердцем принявший колхозный строй.

В. Овечкин обычно не раскрывает процесс становления социалистического сознания. Он показывает, как это сознание проявляется во взглядах на жизнь, в поступках людей старшего поколения. Так, в рассказе «Ошибка» автор не пишет о том, как встретил старик Агарков коллективизацию, как появилась у него забота о колхозе. Мы вообще мало узнаем о размышлениях героя. Избранный писателем художественный прием (историю деда Ошибки рассказывает колхозный бригадир) позволяет увидеть только действия героя, а комментарии рассказчика, прекрасно знающего все события сельской жизни, дают возможность полнее понять этот своеобразный характер, в котором причудливо переплелись наслоения старой и новой жизни.

Этот прием В. Овечкин часто использует в своих ранних рассказах. Почти каждый из них — это как бы короткая история жизни героя, рассказанная либо им самим, либо кем-нибудь из его товарищей. Истории эти очень лаконичны, они отражают лишь самое главное в жизни человека, поэтому там почти не встретишь размышлений, раздумий о будущем, пейзажных зарисовок, нет пространных авторских описаний, детального изображения «кондового» мужицкого уклада, которое в то время можно было встретить чуть ли не в каждой книге о крестьянской жизни.

Уже в этих — во многом еще художественно незрелых — рассказах В. Овечкин показал хорошее знание психологии и быта крестьянина. Эти черты еще заметнее проявились в его произведениях предвоенных лет, публиковавшихся в журнале «Красная новь»: «Прасковья Максимовна» (1939), «Гости в Стукачах» (1940), «Слепой машинист» (1940), «Без роду, без племени» (1940).

Рассказы В. Овечкина дают материал для осмысления тех изменений, которые происходили в деревне в области быта, семейных отношений. В отдельных случаях ему удавалось создать яркие картины семейной жизни в старой деревне («Родня»). Однако новый быт, новые семейные отношения в его ранних рассказах почти всегда оказываются на втором плане, порой они изображаются художественно неубедительно («Неурядица», «Письмо из дома»). Видно, что писатель

меньше проявлял внимания к этой области, что его интересы были сосредоточены на другом.

Главным в жизни героев В. Овечкина является труд, поэтому он всегда выбирает такой жизненный материал, такие ситуации, которые прежде всего позволяют обрисовать отношение человека к труду. Именно в этом, в отношении к труду, в трудовой деятельности раскрываются основные черты характера его героев. Причем писатель неизменно выдвигает на первый план то новое, что вошло в психологию крестьянина за годы советской власти, и прежде всего новое отношение к труду, которое могло сложиться и окрепнуть только в условиях колхозной деревни.

В критических статьях нередко ведутся споры о том, как нужно изображать героя, можно ли нарисовать яркий художественный образ, раскрывая только «производственную деятельность» или только «личную жизнь», и в какой пропорции следует изображать то и другое. Споры эти в большинстве случаев бесплодны. Опыт нашей литературы показывает, что все зависит от авторского замысла, от знания и понимания писателем жизни и от художественного воплощения замысла. Подлинный художник не может писать по готовым рецептам. Но каждый художник может выбрать тот или иной аспект изображения жизни, может стремиться к созданию широкой картины действительности или запечатлевать лишь отдельные ее моменты, раскрывать лишь отдельные стороны жизни. Значение произведения определяется общественной ценностью и художественной глубиной поднятых в нем жизненных проблем, а совсем не тем, изобразил ли писатель своего героя в трудовой деятельности или в семейной жизни.

Однако при этом нельзя забывать, что в накопленном мировой литературой богатейшем опыте художественного освещения человеческой жизни один из главных ее аспектов — производственная, трудовая деятельность — имеет, пожалуй, наименее разработанную традицию. Эта традиция развивается и обогащается в наши эпохи. Пристальное внимание к общественной, трудовой деятельности человека представляет собой одну из самых характерных отличительных черт советской литературы (так же как и литератур стран народной демократии, в жизни которых происходят аналогичные процессы освобождения труда от власти капитала).

В литературе второй половины 30-х годов, когда в нашей стране широко развернулось стахановское движение, когда и в деревне, в условиях коллективизации и механизации сельского хозяйства, появились новые возможности для разверты-

вания творческой инициативы, тема труда приобрела особо важное значение.

В. Овечкин подошел к этой теме как художник, для которого важнее всего проследить, как новые общественные условия, новые формы труда влияют на характер человека. В этом отношении особенно показателен рассказ «Прасковья Максимовна» (1939).

Жизненный путь героини этого небольшого произведения, к образу которой писатель возвращается и в дальнейшем,¹² во многом напоминает путь героини романа В. Смирнова «Сыновья». Разумеется, сопоставление этих образов можно делать лишь в некоторых, строго ограниченных, направлениях, для выяснения главным образом особенностей подхода двух различных писателей к художественному обобщению близких жизненных явлений.

Прасковья Бондаренко знала в прошлом горькую нужду, унижения и тяжкий труд. За десятилетие колхозной жизни из простой работающей казачки, которой по вдовьему ее положению приходилось браться за мужской труд, выросла передовая колхозница, вкладывающая в работу не только накопленный опыт, трудовую сноровку, но и свой пылкий ум и знания, почерпнутые из книг. «Тетка Паранька» неплохо знает агротехнику, она умеет разбираться и в колхозной жизни. В ее живом остроумном рассказе (почти все повествование ведется от ее лица) очень метко охарактеризованы люди и события повседневной жизни села.

В. Смирнов и В. Овечкин стремились запечатлеть тот новый тип, который формировался в колхозной деревне. Но каждый из них по-своему подошел к решению задачи. В. Смирнов показал историю формирования характера, сложный психологический процесс роста личности. У В. Овечкина на первый план выдвинуты новые черты характера в их современном проявлении; он как бы стремится дать возможность читателю взглянуть на деревенскую жизнь глазами передового человека современной деревни. Дело не только в различии жанров, а прежде всего в различии самого замысла, в различном подходе писателей к отбору жизненного материала. Один и тот же формирующийся в самой жизни новый общественный тип в произведениях этих писателей получил отражение в различ-

¹² Образ Прасковьи Максимовны писатель дополняет в небольшом рассказе, опубликованном в начале войны в сборнике: В. Овечкин. А. М и х а л е в и ч. Степной дорогой. Краснодар, 1941; впоследствии этот рассказ с небольшими сокращениями публиковался под названием «Началась война».

ных характерах героев. Боевая, напористая Прасковья Бондаренко, в которой сказывается «бунтарская кровь» ее предков (один из них, донской казак, был соратником Пугачева), — настоящий вожак колхозной деревни. Она знает свои права и понимает свою силу, рожденную колхозным строем, потому она так смело идет против устарелых обычаев и привычек, не боится «залить кое-кому за шкуру сала». Писатель показывает ее только в общественной, трудовой деятельности, но это не мешает ярко обрисовать ее облик. Совсем иной человеческий характер раскрывает В. Смирнов в образе тихой, застенчивой Анны Михайловны. Ей долго были непонятны смелые мечты мужа, она слишком привыкла к веками сложившемуся деревенскому укладу; очень медленно, а порой и трудно входит в ее сознание новое (вспомним, как долго кланялась она попу и деревенским богатым, как не решалась расстаться с иконами). Но в общественном поведении героини проявляются черты, которые позволяют сближать ее образ с образом Прасковьи Бондаренко. Преодолевая свои личные колебания, слабость, нередко даже страх, Анна Михайловна в решающие моменты твердо входит в ряды активных борцов за новую жизнь.

Сближает рассказ Овечкина с романом В. Смирнова не только хорошее знание сельского быта, но и глубокое понимание психологии передового колхозника, его мыслей, чувств, его взглядов на жизнь, что слабее всего удавалось передать многим авторам, писавшим в 30-е годы о крестьянстве.

Это проникновение в душу простого человека, в строй его мыслей, в его повседневные заботы позволяет В. Овечкину класть в основу своих произведений казалось бы самые сухие, прозаические факты. Прасковья Максимовна рассказывает о своей работе на опытном участке, но сколько важных проблем жизни колхозной деревни затрагивает она, какой широкий, государственный подход к событиям проявляется в ее рассказе!

Сосредоточивая внимание на простых, повседневных событиях жизни, В. Овечкин умеет очень лаконично, но выразительно обрисовать различные человеческие характеры. Возьмем, например, повесть «Гости в Стукачах» (1940). Действие в ней разворачивается в течение дня, на отдаленном хуторе, куда приехала комиссия из соседнего колхоза. Кульминационный пункт — общее собрание колхозников, на котором обсуждаются итоги проверки соцдоговора. Все выступления посвящены колхозным делам, все конфликты возникают на «производственной» основе. Автор не пытается «утеплить сюжет», не вводит никаких дополнительных сюжетных линий. И тем не

менее повесть эта читается с неослабевающим интересом, так как мы видим живые и не похожие друг на друга человеческие характеры. И пусть герои появляются на короткое время, действуют в строго определенных условиях, но раскрываются они перед читателем главной своей стороной. Правдивость обстоятельств, реалистическая точность деталей сочетается с меткой речевой характеристикой персонажей. Читатель слышит бойкую скороговорку круглолицей румяной казачки Василисы Абраменко, медлительную, обстоятельную речь кузнеца-великана Коржова, запальчивые разоблачения деда Чмелева; видит рядом с подтянутой фигурой молодого конюха Сережи Замятина небритого, чумазого бригадира Елкина в его вытершейся телачьей кепке, которую он носит с первых дней коллективизации; толстого, расплывшегося Пацюка; подвыпившего деда Штанько, который просит отвезти его домой «к Фросичке».

Не случайно эта повесть сразу же привлекла внимание читателей и с одобрением была встречена критикой.¹³

В предвоенные годы в творчестве В. Овечкина заметно скажется жизненная достоверность, реалистическая конкретность художественного изображения,¹⁴ растущее писательское мастерство. Он глубже раскрывает характеры, в его произведениях появляется пейзаж, почти отсутствовавший ранее. Так, повесть «Слепой машинист»¹⁵ открывается поэтической картиной бескрайней степи, привольно раскинувшейся под жарким солнцем.

«Ветер в степи — как песня, его можно слушать часами. Днем, когда знойный воздух тяжел и неспокоен, только и слышен ветер. Все живые голоса степи покрывает он. Шумят камыши на берегах мелководной, тихо плывущей по степи речки; ветер гонит по ней зыбь против течения, кропит водяной пылью камыши; шелестят придорожные травы; однотонно звенит, качаясь, сухой бурьян на верхушках непаханных курганов. Кажется, весь мир полон невятного шума, гудения, шелеста. Ветер обжигает лицо, сушит губы, вызывает легкую боль в ушах, оставляя на лице, руках и одежде тонкий, еле

¹³ М. Серебрянский. Литературные очерки. «Советский писатель», М., 1948, стр. 376.

¹⁴ Эти черты произведений В. Овечкина особенно выделяет в своей статье о сборнике рассказов В. Овечкина А. Вюрмсер, относя их к «литературе конкретных проблем, которыми заняты люди» (André Wurmser. *A l'est, du nouveau*. — «Les lettres françaises», 1956, № 611, du 15 au 21 Mars).

¹⁵ Высокую оценку художественных достоинств этой повести дает французский критик Пьер Гамарра, назвавший ее выдающимся (*l'extraordinaire*) произведением. («Europe», 1956, № 123, Mars, p. 132).

ощутимый запах полевых цветов. И лишь вечером, когда воздушный океан, омывающий землю, постепенно успокаивается, в прозрачной тишине становятся слышны и другие звуки... Где-то по дороге едет бричка, мелодично, как цимбалы, цокают колеса о тарелки осей. Далеко за перевалом пасутся отары. Оттуда доносится лай собак, окрики чабанов, детский плач ягнят. Мерно поскрипывают чигири, качающие воду на огородах у речки, и очень похоже на их певучий протяжный скрип кричит где-то в тернах куропатка-мать, растерявшая выводок. Несмело, в одиночку, пробуют голоса лягушки на болотцах в балке. Звонко выстукивают вечернюю перекличку перепела, — иной подберется к тебе по густым хлебам так близко, что даже вздрогнешь от неожиданного, громкого, внятного: „Пить пойдем!“¹⁶

Но не в лирическом восприятии природы главный пафос этого вступления. В хоре степных голосов писатель выделяет мягко рокошующую песню моторов, которая вторит извечному журавлиному курлыканию и пению жаворонков. В степной пейзаж органически входит машина, дополняя, а не разрушая его очарование.

«Раньше самых ранних перелетных птиц появляются тракторы в степи. Еще в балках лежит снег, еще на колхозных полевых станах не видно ни души, а у степных дорог уже стоят крашенные деревянные вагоны на колесах — походное жилье трактористов. Холодно, сиверко, бьется о землю сырой порывистый ветер. Трактористы греются в вагонах у натопленных печек; выходя наружу, в десятый раз осматривают они свои машины и плуги, время от времени запускают моторы, прогревают масло — стерегут первые проблески весны, чтобы, не теряя ни часа, начинать пахать рано подсыхающую степь и взлобки.

«И осенью позже всех покидают они степь... Устало ползают тракторы по краям узких серых полосок, оставшихся кое-где островками среди черных полей зяби, допахивают последние гектары» (204—205).

Металлическая песня моторов, вливающаяся в тихий степной шум, художественно оправдана в этом вступлении. Дальше развернется повествование о судьбе слепого машиниста — простого крестьянского парня, с детства влюбленного в машины. Еще до революции, ценой невероятных усилий, он научился

¹⁶ Валентин Овечкин. Избранное. Гослитиздат, М., 1955, стр. 203—204 (в дальнейшем произведения писателя цитируются по этому изданию с указанием только страницы).

управлять молотилкой, но жизнь не дала развернуться его таланту. Из-за жадности хозяина он остался калек, и в годы коллективизации, когда машина прочно вошла в быт колхозника, слепой машинист, оторванный от любимого труда, может лишь с жадностью слушать рокот могучих тракторов. Повесть позволяет глубоко раскрыть трагическую судьбу этой искаленной жизни еще и потому, что тяга слепого к машинам, его влюбленность в них близка и понятна самому автору, что он также с радостью вслушивается в их «металлическую песню».

Выбирая для своих произведений такой жизненный материал, который позволял раскрыть реальные проявления нового социалистического уклада в деревне, В. Овечкин вместе с тем подмечал и некоторые, если можно так сказать, внутренние трудности колхозного строительства. Не случайно в центре почти всех его рассказов оказываются такие конфликты, которые отнюдь нельзя объяснить происками классового врага. Близорукий председатель колхоза не замечает пробравшихся в правление лодырей и жуликов, они разоряют колхоз и включают как «антисоветский элемент» колхозника, критиковавшего правление («Ошибка»). Передовая колхозница борется не только с природой, завоевывая высокий урожай, но и с равнодушием, косностью председателя и бригадира — честных, но отставших работников, выступает против родного брата, пустившего про нее грязный слухок («Прасковья Максимовна»). Заведующий молочной фермой — бывший партизан, не чувствуя контроля, обленился, запустил хозяйство («Гости в Стукачах»). Тракторист, которому доверили замечательную машину, не бережет ее, работает кое-как («Слепой машинист»). Нехватка рабочих рук в некоторых колхозах порождает своего рода «летунов», ищущих колхоз побогаче («Без роду, без племени»). Все эти «мелочи» колхозной жизни, будничные «прозаические» факты писатель не только включает в свои произведения, но нередко делает основой сюжета. Конкретность, правдивость изображения действительности, острая наблюдательность, хороший народный юмор, живая разговорная речь героев, в которой порой мелькает меткое народное слово, — эти черты проявились в предвоенных произведениях В. Овечкина, который к концу 30-х годов выступает уже как вполне сложившийся писатель, со своим подходом к изображению жизни, своей «задушевной мыслью», определившейся творческой манерой.

Новый этап в творческом развитии В. Овечкина связан с периодом Великой Отечественной войны.



В литературе военных лет тема борьбы народа против фашистских захватчиков была главной, определяющей темой, но в художественной ее трактовке отчетливо проявилось творческое своеобразие различных писателей. «Василий Теркин» А. Твардовского, «Молодая гвардия» А. Фадеева, «Нашествие» Л. Леонова, «Народ бессмертен» В. Гроссмана, «Непокоренные» Б. Горбатова — все эти произведения, рисующие патриотический подвиг советского народа, отличаются не только по своим жанровым особенностям, но и по самому подходу их авторов к явлениям жизни, по тому, какой материал действительности отбирает писатель, что вносит от себя, от своего жизненного опыта, от своей творческой индивидуальности.

Печатью своеобразие отмечена написанная в годы войны повесть В. Овечкина «С фронтовым приветом». И прежде всего это своеобразие проявилось в проблематике произведения. Как писалось в одной из рецензий, повесть «заставляла задуматься над важнейшими вопросами нашего общественного бытия».¹⁷ Повесть В. Овечкина по своему пафосу, по главным устремлениям и героев и самого автора является прежде всего произведением о мирном труде, о том, как будет народ строить свою жизнь после окончания войны. Не случайно в черновых рукописях повести,¹⁸ наряду с определившимся с самого начала работы заглавием — «С фронтовым приветом», можно найти и другие, как бы уточняющие ее содержание: «Дорогами войны и труда», «Как будем жить?»¹⁹

В повести легко можно выделить черты, роднящие ее с довоенными рассказами писателя. Но вместе с тем в ней отчетливо проявились новые качества писательского стиля, иной, значительно более широкий подход к действительности. Это

¹⁷ Геннадий Фиш. Самое главное. — «Литературная газета», 1946, № 50, 14 декабря.

¹⁸ В. В. Овечкин предоставил возможность автору данной статьи ознакомиться с рукописями повести.

¹⁹ Второй вариант начала повести имел два заглавия: «С фронтовым приветом» (это заглавие сохраняется во всех пяти вариантах), а над ним рукой автора приписано «Дорогами войны и труда». В черновых заготовках, где записаны отдельные мысли, наброски образов, сцен повести, есть еще один вариант заглавия — «Как будем жить?». Слова эти автор выделяет кавычками так же, как выделяет в ряде случаев название «С фронтовым приветом», что и позволяет предположить в них один из вариантов заглавия.

уже не отдельные более или менее развернутые зарисовки современной жизни, а очень своеобразное, публицистически острое художественное произведение, пронизанное глубокой мыслью о будущем страны. В нем как бы аккумулируются размышления советских людей о пройденном пути.

«Увидим мы или нет ту жизнь, какая наступит после войны, — говорит один из главных героев повести — комбат Петренко, — но свое слово о ней сказать должны. Жизнь начинается заново. Входите, друзья, в новый дом, оботрите ноги на ступеньках. Не повторяйте старых ошибок» (97).

В этих словах, в сущности, сформулирована основная идея произведения, писавшегося в разгар фронтовых событий.²⁰

Среди черновых бумаг сохранились наброски основных мыслей, которые, по-видимому, должны были войти во «фронтовое письмо». Они представляют собой размышления, связанные с работой в освобожденном районе, — об отношении к людям, о выдвижении новых кадров, об «отстающих» колхозах и т. п. В отдельных случаях здесь можно встретить зрелый образ, получивший впоследствии развитие в повести. Так, в самом начале имеется такая запись:

«Писарь Крапивка. Сколько недопито, недоедено.

«А сколько недоработано?»

По-видимому, здесь намечен тот отправной пункт, от которого должны развертываться мысли о будущей жизни. Образ Крапивки, с его отчетливо выраженным «потребительским» подходом к жизни, резко противопоставлен в повести Спиваку и его товарищам, для которых в воспоминаниях о прошлом главное — «сколько недоработано».

Возможно, эти черновые записи были сделаны не в самом начале, а в ходе работы над повестью. Нам важно подчеркнуть, что в них были сконцентрированы те мысли, которые особенно волновали писателя, пути художественного воплощения которых он так настойчиво искал.

Сохранившиеся варианты начала повести показывают, что на первом этапе работы авторский замысел действительно был в основном ограничен конкретными вопросами жизни в освобожденных районах, да и само произведение первоначально развертывалось в плане художественного очерка.

Не воспроизводя всех моментов работы писателя над текстом, приведу начало первого варианта:

²⁰ Первый черновой вариант повести имеет пометку: «Начато 1 января 1944 г.».

«Приехал я ночью, товарным поездом, на тормозе, на нашу станцию. Только название станция. Голая степь, все сожжено и разбито. Но все-таки узнаю место — три осокоря возле семафора, по другую сторону полотна вербы над ставком. Дежурный по станции из земли вышел с фонарем. У них повоенному еще в блиндаже немцев живут: не отстроились. От станции до села Алексеевка — шесть километров. Пошел пешком.

«Вам не приходилось во время войны бывать дома? Нет? Ну, и я тоже первый раз приехал... Знаю, что родни нет. Работал я здесь одиннадцать лет. Каждый курган в поле мне знаком. Оно видно не там дом, где родня, а там, где что-то строили или кровь проливал. После войны буду вероятно так же подъезжать к Орлу, и сердце будет тревожно биться — я же его отвоевывал...

«Село Алексеевка — большое — МТС, три колхоза, и первый с этого края, как от станции идешь — колхоз „Пламя“... в котором я работал два года бригадиром...

«В последнее время перед войной я работал в райкоме партии инструктором, по этому же кусту, по колхозам Алексеевской МТС...

«Вышел я на бугор... И вижу — горит свет, горит на том месте, где у нас правление колхоза было...

«И представил я себе, глядя на него, как этот же огонек в такие темные жуткие ночи других людей согревает. Есть правление, есть колхоз, есть защита вдовам и сиротам. Я уходил из Алексеевки 23 июня сорок первого года, в первый день мобилизации. Пять машин призывников отвезли со мною в военкомат. А сколько еще после меня отправили? Сколько женщин уже получили повестки о погибших мужьях? Сколько еще таких, что ждут своих да не дождутся? Но какое бы то ни было горе, как бы ни разорили немцы хозяйство, а все ж таки гуртом легче переживать.

«Я не мальчик, я ту войну помню, мой отец в 1914 году в Галиции погиб. Я помню, как мать моя вдовой осталась. И лошадь была, и хата, и земли немного отец наш приобрел — четыре десятины, а дать ладу — некому. Мать была женщина тихая, безответная, кто не захочет, тот только не обидит ее. Одну лошадь в плуг не запряжешь, надо с кем-то договариваться — отдала соседу Антипу Горбачеву в супругу. У него два сына взрослых были дома — сунул чего-то военному начальнику, — и три лошади, ни одной не взяли по мобилизации. Его — три, наша — одна. Себе посеял чуть снег сошел, а нам — когда и земля уже высохла как

камень. У него — зерно, а у нас — отребки... нечего и косить.

«Два года подмогнул так сосед, на третий — все дети в батраки пошли. Лошадь этот же Горбачев купил у нас, когда кормить стало нечем. Землю тоже прибрали люди к рукам... Я меньший был в семье. Кроме меня на ту хату, что оставалась, было еще два старших брательника и сестра... Чего тут делать? Пошел по людям, где поденно, где на срок нанимался, а как узнал, что мать померла — и домой не вернулся. Так, с хутора на хутор, из села в село аж на Украину забрел, из-под Воронежа, здесь и остался».

С этими мыслями герой добрался до села и зашел в правление колхоза. Увидел он там неожиданную картину. В правлении сидит счетовод Никифор Криворучко, работавший при немцах кладовщиком и «нахапавший» себе немало всякого добра.

«Сидит, костяшками на счетах щелкает, женщины его обступили, ругаются — той трудодни неправильно перенес из табеля, десять трудодней где-то запропали, ту не внесли в ведомость на раздачу кормовой соломы, та третий день ходит, не может добиться, чтоб выписал сотню кирпича-сырца... Сразу испортил он мне все настроение».

Так в повествование сразу же вклинивается один из тех жизненных конфликтов, которые можно было встретить в освобожденных от врага районах. Только что вышедший из госпиталя фронтовик, который во время боев так мечтал хоть несколько дней провести в своем селе, побродить по полям с ружьем, забыл и думать об охоте. В его рассказе перед глазами читателя раскрывается трудная и сложная жизнь в разоренном селе. Он не скрывает, что за четыре месяца после изгнания врага сделано далеко не все, что можно было сделать, что настроение колхозников не совсем боевое, неважно с трудовой дисциплиной. В чем причина — надо разобраться. Дважды ходил капитан в райком, к секретарю Леонтию Петровичу Луговому, который лет семь работал в районе до войны и снова вернулся на старое место. Но с ним побеседовать так и не удалось.

Рукопись кончается словами: «Был у нас в батальоне писарь Крапивка».

Сохранившееся начало второго варианта говорит о поисках более емкой художественной формы. Начинается он картиной, близкой к окончательному варианту. В вагоне прифронтового поезда собрались случайные попутчики. За окнами проплывают разоренные села, заводы, кружится воронье над трупами. Солдаты задумываются о будущем. Доживем ли до полного

восстановления? В этот разговор вмешивается сидящий в вагоне капитан. Писатель так вводит героя:

«Рядом с сержантом у двери теплушки на свертке из плащ-палатки сидел капитан, возвращающийся после третьего за время войны ранения на фронт, в отдел кадров штаба армии — тоже немолодой человек, лет около сорока, с худым, в резких морщинах, желтоватым от нездоровья или долгого лежания в госпитале лицом. Он будто дремал, сложив руки на коленях, но, услышав беседу солдат, поднял голову и открыл глаза, стал сворачивать папиросу из газетной бумаги и махорки. Глаза сразу оживили усталое лицо капитана — быстрые, выразительные, горели под черными суровыми бровями.

«— Разорил нас немец, это верно, — вступил в разговор капитан. — Работа предстоит большая. Но духом падать, сержант, не следует. Ты, видно, старый солдат, а? знаешь, что такое дислокация?

«— Старый, товарищ капитан, — ответил сержант, — третью войну воюю. В гражданскую у Пархо^в служил. Дислокация? Ну, як бы це сказать? Це зиг^и ски якого войска расположено. Так?

«— Точно. Сила и где она находится. Слово военное. А вот знаешь ты нашу будущую мирную дислокацию? Строительную?

«— Строительную? Нет, цего не знаю. Трошки недопонимаю вас, товарищ капитан».

И дальше идет рассказ капитана о силах страны, о восстановлении разрушенного войной хозяйства.

Перенеся действие в вагон прифронтового поезда, автор получил возможность более широко обрисовать размеры послевоенных разрушений (перед глазами читателя не одно село, а целый разрушенный край), частично показать своего героя в действии (капитан, агитатор воинской части, и в поезде действует своим оружием — словом). Этот вариант также очень близок к очерку, жизненные проблемы ставятся прямо, в публицистической форме.

В третьем варианте писатель попытался раскрыть мысли своего героя о жизни в тылу, используя эпистолярную форму. Этот вариант представляет собой письмо секретарю райкома от побывавшего в родных местах фронтовика:

«С фронтовым приветом.

«Доброго здоровья, Семен Карпович!

«Сообщаю, что я добрался в часть благополучно и уже нахожусь в своем батальоне, в котором и раньше был. Попал обратно к своим. Но пришлось порядочно-таки за ними пого-

няться. Пока я в госпитале лежал и заезжал домой, они меня, конечно, не ждали, а ушли вперед, километров за четыреста и адрес не оставили, где их искать, то ли под Будапештом, то ли под Варшавой».

Тот же деловой тон в основном сохраняется и в дальнейшем повествовании, но вместе с тем вклиниваются отдельные яркие бытовые зарисовки, которые впоследствии, в несколько преобразованном виде, вошли в окончательный вариант. Характерно, что они всегда служат для иллюстрации высказанной ранее мысли.

Возьмем для примера такой отрывок. Спивак одобряет, что в руководящих районных учреждениях удалось в основном сохранить старые кадры. «Только это же не значит, что надо по-старому и работать. Я, Семен Карпович, не из тех людей, которые обо всем бывшем, довоенном без разбору плачут».

И сразу автор показывает одного из таких людей:

«Есть у нас в батальоне писарь по фамилии Крапивка, интересный человек. Вот он сейчас как раз передо мной сидит. Вернувшись с фронта, а он на другом краю стола примостился, в штаб полка составляет и, вижу я его по роже, что уже что-то плутует, задумался — хочет, вероятно, человек пять эвакуированных в медсанбат приписать, чтоб и на них по сто грамм получить».

Затем идет знакомый по повести рассказ о Крапивке, о его мечте восстановить довоенную жизнь, все как было, по прежним ценам, чтоб можно было вдоволь попить, поесть. В этом образе наиболее резко сконцентрированы обывательские представления о будущем. Но главная мысль о том, что в новой, трудной обстановке нельзя действовать по шаблону, иллюстрируется в этом письме не только рассуждениями Крапивки, но и многими фактами из жизни.

В этом варианте впервые появляется образ второго героя повести — фронтовика с душой хлебороба — комбата Патлука, который также много думает о будущей мирной жизни.

Спивак пишет, как он, вернувшись в часть, рассказывал о своих впечатлениях товарищам. Среди них и командир батальона:

«Комбат, капитан наш, капитан Патлук, слушал меня, размышлял о своих краях. Ему недавно жена первое письмо прислала — вернулась из Казахстана домой. Он работал в МТС на Одессщине. Как я начинал с бригадира и парторга колхоза и до инструктора райкома дошел, так он начал с колхозного агротехника. Семья его до самой войны в колхозе работала. У него, у Патлука, хоть и две медали — „За оборону Одессы“

и „За оборону Сталинграда“ и два ордена Боевого Красного Знамени, а душа все-таки хлебороба, агронома — все присматривается к озимым, все, где встречаются нам посевы, приказывает, когда идем походной колонной, обочины дороги не топтать. „Эх, говорит, поглядеть бы на своих пацанов! (у него два сына-близнецы лет по шестнадцати). Уходил я из дому — детишками были, а сейчас же там все на таких ребятах да на стариках держится. Колхозная опора“. А племянника его, 26 года рождения, немцы в Германию угнали. Так он как вспомнит о сыновьях, так сейчас же — и о племяннике: „Нет, видно, мне еще задача — разыскать в Германии Петьку и выручить его“».

На этом и обрывается характеристика комбата. Как видим, образ этот едва намечен, да ему и негде развернуться: эпистолярная форма ограничивала возможности автора. И в то же время в этой наметке уже отчетливо обрисованы главные черты комбата Петренко.

Третий вариант также не удовлетворил писателя, и он оставил работу над ним. Судя по отдельным сохранившимся страничкам, четвертый вариант лег в основу окончательного текста. Основное действие в нем уже переносится на фронт. картины жизни освобожденного села разворачиваются в беседах Спивака с Петренко, в воспоминаниях героя; это уже не прямое «письмо с фронта», а повесть о фронтовой и мирной жизни.

Пятый вариант почти полностью совпадает с опубликованным текстом повести. Начинается он небольшим авторским вступлением:

«Это все было в конце третьего года войны, на одном из украинских фронтов, весной.

«Весна проходила — третья военная, а лето наступало четвертое. Весною тяжелее воевать... Может быть, даже и жить тяжелее. Есть люди, которых одолевает тоска именно в это время года. Один мой фронтовой друг, бывший сельский учитель, герец, в армии ставший артиллеристом, командиром гаубичной батареи, говорил мне: „Бывает же вот так: прожизнешь полжизни и не разбираешься в своих чувствах — почему и отчего они рождаются. А потом вдруг поймешь...“».

Затем идет рассказ о гибели фронтового друга, о том, что война заставляет по-новому осмыслить жизнь. После этого вступления дается в более развернутом виде намечавшаяся во втором варианте сцена в вагоне поезда («Пассажирский поезд шел из Киева...»), и дальше повествование почти полностью совпадает с окончательной редакцией. Работая над повестью,

автор в дальнейшем вносил лишь отдельные поправки. Так, например, в последнем машинописном варианте сцена в вагоне поезда пополнилась новыми персонажами (появились женщины и старичок, беседующие о жизни), некоторые дополнения были сделаны и в других местах, но они не вносили сколько-нибудь существенных изменений.

Таким образом, первичный замысел, связанный в основном с некоторыми вопросами работы в освобожденных районах, вырос в широкое повествование о жизни советских людей в годы войны.

Ознакомление с рукописями позволяет не только проследить формирование и развитие авторского замысла, но и дает материал для понимания сложных процессов творческого развития самого художника, появления новых качеств, новых особенностей в его творческой манере.

В. Овечкин — своеобразный писатель. Как хорошо сказал один из критиков, в его творчестве ощущается не только глубокое знание жизни, но и личная, партийно-страстная заинтересованность в успехах колхозного строительства.²¹ Коллективизация деревни, ее влияние на судьбы, психологию крестьян — вот что прежде всего привлекает писателя. Однако ни в одном из своих довоенных произведений он не пытался нарисовать широкую картину жизни деревни. Автор почти никогда не раскрывал ход мыслей, переживания своих героев.

Замысел повести «С фронтовым приветом», постепенно разрастаясь, потребовал от писателя расширения творческого диапазона, пересмотра приемов художественного отображения действительности.

В первых вариантах автор намеревался пойти знакомой дорогой и в небольших живых зарисовках раскрыть трудности и недостатки работы в освобожденном селе. Но, по-видимому, этот путь не смог вместить усложнявшегося замысла. Конкретные вопросы жизни района, только что освобожденного от фашистской оккупации, в конце концов стали поводом для развертывания большого разговора о жизни прошедшей и будущей, о том, что было «недоработано» в прошлом и что не должно повториться в послевоенные годы. А это в свою очередь потребовало показать обстоятельства, в которых возникли эти размышления, и, самое главное, подробнее раскрыть жизнь, характеры людей, научившихся в трудные годы войны по-новому оценивать пройденный путь.

²¹ Василий Росляков. Все ближе к жизни... Альманах «Год тридцать восьмой». 1955. 21. стр. 343.

Так в произведение, посвященное вопросам будущей жизни, мирного труда, органически вошла тема войны. Изображение войны, воинского подвига советского народа представляет собою важную сторону повести «С фронтовым приветом», в которой почти все действие разворачивается на полях сражений. Без всякой романтической приподнятости, просто и сурово показывает автор тяжкий воинский труд, будни наступающей армии. Герои участвуют в боях, походах, хоронят убитых товарищей, отдыхают в короткие промежутки между сражениями. С ними случаются разные — порой трагические, порой юмористические — происшествия, драматическое иногда причудливо переплетается с комическим — как это бывает в самой жизни. Вспомним, например, случай с парторгом батальона Родионовым, на которого обрушился развороченный снарядами угол хаты и вдобавок вылилось спрятанное хозяевами на чердаке ведро патоки.

В. Овечкин изображает события жизни одного стрелкового батальона в тот период, когда наша армия уже завершает изгнание врага с советской территории. Да и жизнь этого батальона в основном показана лишь постольку, поскольку она связана с действиями двух главных героев — Спивака и Петренко. Ночной переход, подготовка к атаке, бой за Липицы, краткий отдых в селе, еще одно ночное сражение, когда был ранен Петренко, — вот и все фронтовые эпизоды в повести. Однако на этом сравнительно ограниченном материале писателю удалось правдиво и глубоко показать жизнь людей на войне, а тем самым и раскрыть характер Великой Отечественной войны.

Как и в ранних произведениях В. Овечкина, в повести большое значение имеют диалоги, в которых отражаются взгляды, переживания, впечатления людей. Писатель умеет строить диалог,²² умеет наделять героев меткой речевой характеристикой. Он не злоупотребляет диалектизмами, но вместе с тем широко использует живой разговорный народный язык, добродушную, порой острую шутку, меткий народный оборот речи.

Вот как, например. Спивак рассказывает товарищам о жизни в тылу:

«Как жизнь идет?.. Да вот так. Ты здесь командир роты. Бойцы у тебя всякие, есть и молодые и пожилые, но все-таки

²² Однако нельзя не отметить, что автор иногда слишком увлекается введением диалогов и использует их не для художественного раскрытия образов, а для простой информации о событиях, как бы подменяя авторское повествование — смотри, например, беседу Спивака с Костроминным, затем с Сырцовым, когда фашисты атаковали батальон Петренко.

народ строевой, может выполнять любую задачу. А там дадут тебе бригаду — деда Панька, из которого еще до войны песок сыпался, бабу Явдоху, молодницу семидесяти лет, солдаток таких лихих, что ты ей — слово, а она — двадцать, как запустит длинной очередью, и не переждешь, да детишек тех, что, когда мы уходили на войну, еще без штанов бегали. Вот и воюй. Это тебе и плугатаря, и косари, и посевщики. Или назначат тебя директором МТС. Тракторы твои, скажут, вон лежат в бурьянах. Собирай по всей степи по колесу, по шестеренке. От одного найдешь блок без поршней, от другого поршни без шатунов. И чтоб через месяц выполнил план ремонта. Скажешь: да лучше я пять раз Днепр с боем форсирую, чем будут меня тут на бюро райкома каждый день без бою контузить до полусмерти!» (22).

Таких примеров немало в повести. Но, развивая свой творческий опыт, накопленный в предшествующее десятилетие, писатель включает в свой арсенал и новые, ранее почти не использовавшиеся им приемы и средства художественного изображения. Нарисовать правдивую картину военной жизни, с быстрой сменой событий, большим числом действующих лиц, эпизодически появляющихся перед читателем, нельзя было теми же приемами, какими создавались многие довоенные произведения писателя, в которых рассказ одного из персонажей является главным средством художественного изображения жизни («Ошибка», «Аблакат», «Родня», «Подпасок Федька», «Прасковья Максимовна» и др.).

В повести, наряду с диалогом, большую роль приобретает описание, авторская речь, появляются почти не встречавшиеся раньше у В. Овечкина своеобразные лирические отступления, в которых находят отражение раздумья автора по поводу изображаемого, порой даже полемические замечания о современной литературе.²³ Сочетание разнообразных приемов позво-

²³ Примером может служить отрывок из конца II главы: «... военные романисты пишут иногда в своих произведениях: „Между двумя длинными очередями по цепям наступающих гитлеровцев он вспомнил тенистый сад на берегу Днепра, Владимирскую горку в Киеве, где ходил он с девушкой, любясь на тихий закат“, и тому подобное. Вряд ли случается так в действительности. У бойца на фронте достаточно бывает времени, чтобы вспомнить не раз и Днепр, и тенистый сад под окнами любимой, но не тогда, когда противник уже в ста метрах. В бою у хорошего солдата мысль одна, простая, рабочая, как у мастера-токаря, задумавшегося над замысловатой деталью. — как это сделать? Как выполнить боевой приказ, врага уничтожить, а самому остаться в живых? Когда врывается в немецкие траншеи с гранатой, не вспоминает он о доме, не потому, что плохой семьянин, а просто — недосуг...» (54).

лило более полно, разносторонне изобразить события жизни, раскрыть человеческие характеры.

Но, разумеется, дело не только в литературных приемах. Главное заключается в том, что здесь впервые писатель широко развернул свой взгляд на современную действительность. И сделал он это не в публицистической форме, как намечалось в первых вариантах, а в художественном произведении, в котором мысли и жизненные наблюдения автора претворяются в художественные образы.

Автор прекрасно знает жизнь своих героев, он умеет изобразить все события с большой жизненной достоверностью, умеет через небольшую деталь передать настроение людей. Вспомним, например, картину ночного похода накануне сражения за Липицы:

«Колонна шла целиной. Ноги не вязли в грязи, а лишь оскальзывались на мокрой траве. Трава была невысокая, но густая, с сочными, мясистыми — чувствовалось под сапогом — листьями. По такой траве и в сушь было бы скользко идти. Капитану Спиваку, шедшему рядом с колонной, почудился среди грубых запахов обкуренной дымом костров и мокрой от дождя и пота солдатской одежды какой-то тонкий аромат. Он поднимался от земли. Спивак нагнулся, сорвал на ходу пучок травы, растер в ладонях ее мохнатые листочки, понюхал. Кто-то из бойцов тоже нагнулся, за ним другой, третий.

«— Мята, — сказал один негромким тенорком. — По мяте идем. Э-эх! Хорошо пахнет.

«— Мята, — удивленно подтвердил другой тихо: по колонне приказано было двигаться без лишнего шума. — Да сколько же ее здесь! Откуда взялась? Дикая что ли?

«— Нет, не дикая, — сказал первый. — Посев. Ее нарочно сеют, как пшеницу» (24).

Аромат мяты вызвал воспоминания о мирной жизни, о колхозных полях. И настолько живы были эти воспоминания, настолько сильно было в душе каждого стремление вернуться к своему любимому труду, что не только бойцы, но и суровый комбат, потребовавший вначале прекратить разговоры, не утерпел и включился в беседу.

Сцена эта полна глубокого значения. Посевы мяты не просто вызывают мысль о мире. Бойцы вспоминают о колхозной жизни, и по их коротким, очень «бытовым», «житейским» рассуждениям видно, насколько прочно в сознание крестьянина вошли колхозы. Мята — «она долголетняя, от корня отрастает», — говорит один из бойцов. Так и колхозная жизнь не

может быть уничтожена разрушениями войны, она тоже «отрастет от корня».²⁴

Такое «двуплановое» изображение событий характерно для книги В. Овечкина. С большой обстоятельностью рисует писатель картины фронтовой жизни. Но это не главное в повести. Верно подметил Луи Арагон, что, читая эту книгу, вспоминаешь не столько сражения и тяготы войны, сколько людей, их мысли, их раздумья о жизни.²⁵ При внешней суховатости, «прозаичности» повествования книга «С фронтовым приветом» глубоко пронизана волнующим лирическим пафосом; это действительно страстный призыв, обращенный к миллионам людей. И не случайно, ознакомившись с повестью В. Овечкина в 1955 году, через десять лет после ее первой публикации, такой большой художник, как Луи Арагон, дал этой «наполненной гуманностью» книге восторженную оценку.

Широкий замысел книги потребовал более детальной разработки характеров героев. В центре повести — два старых товарища, оба колхозники в прошлом, Спивак и Петренко. Образ Спивака — новый образ в творчестве В. Овечкина. Коммунист, один из первых организаторов колхозов, парторг, а затем инструктор райкома партии, Спивак — один из тех низовых работников партии, которые так беззаветно боролись за социалистическую перестройку сельского хозяйства. Выходец из бедняцкой семьи, он кровно связан с тружениками деревни, он знает все детали их быта, их психологии, потому что сам живет их жизнью. Вспомним, как Спивак рассказывает о своем отпуске: «Два дня огород копал с жинкой, заставила, не посмотрела на капитанские погоны: „Ничего, — говорит, ты офицер наш доморослый, колхозный, тебе не зазорно“, — два дня хворост возил из лесу на топливо, два дня по родичам ходил. — так и отпуск кончился» (22).

Такого героя в довоенных рассказах В. Овечкина не было. А если появлялся образ коммуниста, политического работника, то он играл не главную, а служебную роль (как например в рассказе «Ошибка» образ начальника политотдела Павлова).

²⁴ Значение этой сцены, на которую почти не обратила внимания наша критика, очень хорошо почувствовал Л. Арагон, не раз возвращавшийся к ней в статье «Des paysans kolkhoziens, de l'art d'écrire et des principes» («Cahiers du communisme», Paris, 1955, № 9, p. 1076).

²⁵ «Ce livre, le premier traduit en français de Valentin Ovietchkine, Avec le salut du front, il est plein de toute sorte de parfums, comme de menthes cueillies en marchant dans la nuit de la guerre. On le lit, et on se souvient. Moins des combats et des peines, que des pensées qu'on avait, des phrases entendues, par quoi les hommes se révèlent» («Cahiers du communisme», Paris, 1955. № 9, p. 1076).

автор мало уделял ему внимания, почти не раскрывал его характер.

В образе Сливака можно увидеть немало автобиографических черточек. Писатель сам участвовал в организации колхозов, прошел школу низовой партийной работы в деревне,²⁶ он был агитатором стрелкового полка на Сталинградском и Южном фронтах. После демобилизации В. Овечкин работал на территории, освобожденной от фашистских захватчиков, так что картины жизни в освобожденных районах ему были хорошо известны.

Но, разумеется, в целом образ Сливака нельзя рассматривать как образ автобиографический. Герой повести имеет свою судьбу, свой характер. С самой первой встречи с ним читатель запоминает резкого, как будто всегда хмурого капитана, характер которого «похож на бомбу замедленного действия — не угадаешь, когда и от чего может взорваться». Автор показывает одну такую вспышку ярости: возмущенный пошлой болтовней пассажира в шляпе, Сливак с такой резкостью обрушивается на него, что тот, растеряв всю свою наглость, начинает смущенно оправдываться.

Писатель постепенно разворачивает этот образ, хотя основные его качества определены с первого появления героя. Больше всего, глубже всего характер Сливака раскрывается в его беседах с Петренко. В том, что и как воспринял побывавший в родных местах капитан, отчетливо сказалось его — особое — отношение к миру.

Сливак подробно рассказывает о том, что повидал в освобожденном селе: кто погиб, кто остался, как работают односельчане, какие у них трудности. Но главное в этих рассказах — размышления о людях, об их переживаниях, настроениях, об их жизни. Не хозяйственные затруднения беспокоят Сливака (он хорошо знает, что колхозники сумеют наладить разрушенное хозяйство), а факты невнимательного, формального отношения к людям. И в этом прежде всего проявляются его качества коммуниста, который всю жизнь боролся за свободу и счастье трудящегося человека.

Сливак в повести не только рассуждает, не только выступает в роли рассказчика (как это намечалось в первых вариантах). Мы видим, как он действует, как выполняет свою фрон-

²⁶ В. Овечкин с 1925 по 1931 год работал председателем сельскохозяйственной коммуны (впоследствии — колхоз им. Мичурина Таганрогского района Ростовской обл.). В партию вступил в 1929 году (в Большой Советской Энциклопедии ошибочно указан 1943 год); в 1931—1934 годах был на партийной работе на Кубани.

товую задачу. Агитатор и по призванию, и по должности, Спивак всегда с людьми. То он проводит беседу с агитаторами, учит их искать свои слова, такие, чтоб доходили до сердца; то разговаривает с Разумовским, семья которого уничтожена гитлеровцами; то Спивак вместе с бойцами атакует засевшего в здании мельницы противника. Писатель отнюдь не окружает своего героя ореолом исключительности, нет, он подчеркивает, что Спивак — рядовой работник, что он не отличается большой ученостью и красноречием, волнуется перед атакой и только большим усилием воли скрывает нервную дрожь от окружающих. Но Спивак — «хорошо живет»,²⁷ боевая его репутация безупречна. Под его хмурой внешностью скрывается сердце, чуткое к чужой беде, отзывчивое на шутку. Солдаты видят в нем «своего офицера».

Петренко по характеру во многом противоположен Спиваку. Образ этот, видимо, очень волновал писателя. В черновых заметках встречается немало размышлений о Петренко, о его характере, отношении к жизни. Здесь уже намечены основные черты. Судьба героя, по первоначальному замыслу, должна была завершиться трагически. Сохранилась такая запись: «Ни одного слова не было написано еще начисто — только наброски».

«Но один сел и написал все письмо, как бы от живых. А в ночь уже приписал, когда и как погиб Петренко. И отдельное письмо написал его жене. И подписал за обоих».

«Так и пошло письмо от одного живого, от одного мертвого».

Образ Петренко отражает другой тип людей, сформировавшихся в советской деревне. «Агроном до мозга костей», он влюблен в свою профессию, в нем живет беспокойная мысль новатора, который всю жизнь готов посвятить созданию новых сортов растений. Он и в разговорах со Спиваком проявляет больше интереса к хозяйственным делам. Именно он высказывает мысли, намеченные еще в черновом наброске, о том, что война, несмотря на страшные разрушения, не отбросила нас назад, наоборот, наша страна продвинулась вперед, подвиг советского народа, сломавшего мощь гитлеровских армий, привлек к нему симпатии народов мира. Человек мирного труда Петренко, «переламывая свой характер», стал требовательным командиром. Всегда подтянутый, собранный, он «изводит» солдат своей придиричивостью. Но его батальон несет наименьшие

²⁷ В черновых набросках записаны такие слова капитана: «Самая хорошая жизнь — это когда человек делает самое нужное, полезное».

потери, и солдаты по заслугам оценивают «неяркую фигуру» своего комбата.

Писатель несколько иными приемами рисует образ Петренко. Спивак в основном сам рассказывает о своем прошлом, о своих переживаниях и мыслях. Петренко скуп на слова. о его жизни, о его мыслях чаще узнаем либо из авторских пояснений, либо из рассказов окружающих. Лишь в редкие минуты душевного волнения он может поделиться с товарищем своими сокровенными думами. Так, в ночь накануне ранения он с глубокой ненавистью вспоминает исконную «мужицкую» жадность, что погубила его близких. «Если бы не коллективизация, кем бы я был, Павло Григорьевич? Что бы получилось из моего комсомольства при собственном хозяйстве? Сам себе агроном? Закопался бы в нем, как жук в навозе, забыл бы, зачем и вступал в комсомол... Дорвался до земли, год уродило, два уродило, на скотину повезло, разгорелась жадность, начал у вдов землю приарендовывать, батраков, под видом родственников, нанимать» (116).

Образы Спивака и Петренко многими своими гранями сближаются с теми образами беспокойных, творчески мыслящих людей, которые появляются в послевоенных произведениях В. Овечкина (и прежде всего с образом Мартынова из цикла «Районные будни»).

«Хочешь жить — броском вперед!» — так заканчивается повесть В. Овечкина. В этой фразе, опирающейся на мудрость военного опыта, выражено то нетерпеливое стремление решительно преодолеть ошибки, а порой и серьезные недостатки нашей жизни, которое составляло главный пафос этого произведения и во многом определило его художественные особенности.

«Фронтное письмо», поднявшее много проблем послевоенной жизни, хотя и дошло до широкого круга читателей, однако не смогло оказать решающего влияния на развитие событий. Корни недостатков, о которых с таким волнением размышляли герои повести, лежали глубже, чем казалось в те годы.

В послевоенный период эти недостатки не только не были изжиты, наоборот, они получили широкое распространение.

Только после 1953 года, когда сентябрьский пленум ЦК КПСС вскрыл серьезные упущения в руководстве сельским хозяйством и наметил меры для его резкого улучшения, когда широко развернулась борьба за укрепление всех колхозов, против формализма в работе, за восстановление принципа коллективного руководства, только тогда в полной мере стало возможно оценить, насколько проницательно и верно писатель

подметил некоторые существенные стороны современной действительности.

Послевоенная творческая работа В. Овечкина тесно связана с выраженной в повести «С фронтовым приветом» широкой концепцией жизни. Некоторые мотивы этой книги получают развитие в пьесе «Бабье лето», которая по своим основным проблемам перекликается с воспоминаниями Спивака о жизни родного села, освобожденного от фашистской оккупации. Близок к повести рассказ «Упрямый хутор», где автор показывает, как глубоко и прочно вошли в быт и сознание крестьянина колхозы (вспомним картину ночного похода в повести «С фронтовым приветом», сорванную мятую и разговоры бойцов о колхозной жизни). В пьесе «Настя Колосова», рассказе «День тракториста», в очерках «Думы об урожае», «О людях „без стельки“», «Лавулирующие», «Об инициативе и талантах» и в особенности в большом цикле «Районные будни» писатель продолжает ту линию глубоко реалистического, критически острого освещения современной действительности, которая так отчетливо определилась в повести «С фронтовым приветом».

В творчестве В. Овечкина все резче проявляется публицистическая направленность, с этим связано и его увлечение жанром художественного очерка, жанром, который, как считает писатель, дает наибольший простор для обобщений и вместе с тем позволяет наиболее оперативно вмешиваться в течение жизни.

«Если вся литература — армия, ведущая наступление на идеологическом фронте борьбы за коммунизм, то очерк представляется мне как бы небольшим подвижным разведывательным отрядом, выброшенным далеко вперед, — говорил В. Овечкин на совещании писателей в октябре 1955 года. — Правда, разведчикам памятники не ставят; их ставят завоевателям, пришедшим потом на это место и плотно на нем обосновавшимся (в то время как разведчики идут дальше вперед). Но дело не в памятниках. Дело в том, что такая литературная разведка больших жизненных проблем нам сейчас действительно очень нужна».²⁸

В. Овечкин является одним из таких неутомимых разведчиков в нашей большой, богатой литературе.

Писатель хорошо знает жизнь, ее глубинные процессы, которые порой остаются незаметными для поверхностного наблюдателя; он умеет разобраться в сложных, нередко противоречивых явлениях. В его произведениях всегда ощущается

²⁸ В. Овечкин. Колхозная жизнь и литература. — «Новый мир». 1955. № 12, стр. 131.

пытливая мысль художника, кровно заинтересованного в успехах социалистического строительства. Вместе с тем в послевоенные годы в творчестве В. Овечкина заметно сказывается растущая сила реалистического обобщения жизни. Писатель смело берется за такие сложные для литературного освещения области, как область партийного руководства. Созданные им образы двух, совершенно различных по характеру, по стилю работы руководителей — Борзова и Мартынова — резко выделяются среди бесчисленного множества вполне «правильных», но бесплотных образов секретарей райкомов, которые можно встретить во многих послевоенных произведениях.

Острый взгляд, принципиальная, не знающая компромиссов творческая позиция, глубокое понимание жизни народа в сочетании с реалистической простотой и художественной меткостью изображения, завоевали В. Овечкину заслуженное признание советских и зарубежных читателей.²⁹



²⁹ По данным Всесоюзной книжной палаты на 1 IX 1954, произведения В. Овечкина изданы в СССР общим тиражом в 2 095 000 экземпляров. Рассказы и повести писателя переведены на болгарский, чешский, словацкий, корейский, китайский, сербский, французский, венгерский, румынский, польский, английский и немецкий языки.



А. Ф. ЕРШОВ

ИЗ ОПЫТА РАБОТЫ СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ
НАД РОМАНАМИ О РАБОЧЕМ КЛАССЕ.
(В. КОЧЕТОВ. «ЖУРБИНЫ»)

1

Романы о рабочем классе «Далеко от Москвы» В. Ажаева, «Донбасс» Б. Горбатова, «Журбины» В. Кочетова, посвященные различным периодам жизни нашего общества, определили одно из плодотворных и перспективных направлений в литературе последнего десятилетия. Для авторов названных произведений характерно пристальное внимание к духовному миру человека, стремление к целостному и всестороннему раскрытию личности как в интимной, так и в производственно-общественной сфере жизни. Некоторые наиболее сильные стороны литературы 20—30-х годов, разрабатывавшей тему рабочего класса, нашли в произведениях Ажаева, Горбатова, Кочетова продолжение и развитие.

Каждый из этих романов создавался в своеобразных условиях и, что касается «Далеко от Москвы» и «Донбасса», то определенная работа по изучению творческих историй этих произведений уже проделана.¹

Нас интересует процесс создания «Журбиных», значение и место этого романа в ряду произведений о рабочем классе.

¹ О творческой истории «Далеко от Москвы» см. кандидатскую диссертацию Ю. Н. Афанасьевой «Тема труда по романам В. Ажаева „Далеко от Москвы“ и В. Пановой „Кружилыха“» (М., 1954). См. также: Г. Марков. «Письмо в Мареевку». Иркутск, 1952, стр. 17 (о прототипе образа Батманова). О процессе создания Б. Горбатовым романа «Донбасс» см. статью Г. Колесниковой «Творчество писателя-патриота» (Б. Горбатов, Собрание сочинений в пяти томах, т. 1, Гослитиздат, М., 1955, стр. 42—44).

Работа В. Кочетова над романом «Журбины» протекала в 1950—1951 годах. Роман увидел свет в первых двух номерах журнала «Звезда» за 1952 год.

В. Кочетов в беседе с автором данной статьи сообщил, что, завершив в 1950 году роман о жизни колхозной деревни («Под небом родины»), он думал о создании большого эпического полотна, посвященного героической обороне Ленинграда в годы Великой Отечественной войны. Однако наряду с этим писателя захватила тема рабочего класса, которая в эти годы вновь выдвигалась всем ходом жизни как центральная тема нашей литературы. Поток малохудожественных «производственных» романов и повестей, начавший захлестывать к тому времени советскую литературу («Труд» А. Авдеев, 1948; «Первая неделя» А. Пантислева, 1949; «Недра» Б. Неводова, 1950; «Стахановцы» П. Шебунина, 1950, и др.), побудил ускорить работу над воплощением сложившегося замысла романа, в котором автор решил вступить в полемику с выявившимся в те годы ложным направлением в литературе о труде.

Рабочему классу В. Кочетов посвятил в 1947—1949 годах на страницах газеты «Вечерний Ленинград» большое количество очерков. Писатель сам работал в 1929 году на одном из заводов в Ленинграде, а в конце 40-х годов был тесно связан с людьми Балтийского судостроительного завода.

Рассмотрение творческой истории «Журбиных» можно начать с анализа серии очерков В. Кочетова в «Вечернем Ленинграде» о людях Балтийского завода и о рабочих других предприятий Ленинграда, а также его рассказа «Черты характера». Рассматривая эти очерки В. Кочетова, можно установить несколько этапов в освоении писателем того жизненного материала, который впоследствии лег в основу ряда эпизодов и сцен романа и его главных персонажей.

В статье «Большие дни на Балтийском»³ впервые появляются прототипы героев «Журбиных», передается общая атмосфера производственной жизни судостроительного завода.

«Пушечный гул тяжелых молотов сотрясает стеклянную кровлю, басами поют моторы кранов, шипят молнии электро-сварки... Так живет и трудится огромный, размерами в Сенную площадь, корпусный цех — „завод в заводе“, как о нем говорят старые корабельщики-балтийцы».

В. Кочетов сообщает здесь первые, самые предварительные сведения о начальнике стапельного участка Григории Георгие-

* В. Кочетов. Черты характера. Лениздат, Л., 1949.

³ «Вечерний Ленинград», 1947. № 44. 22 февраля. Нам удалось установить принадлежность этой статьи В. Кочетову.

виче Рожнове, который явился прототипом Ильи Матвеевича Журбина.⁴

«Вот на участок предварительной сборки пришел со стапелей старый кораблестроитель Рожнов. Он остановился в стороне и делает вид, что происходящее здесь его мало интересует, что забрел он сюда случайно. Но начальник участка Шмелев, такой же коренной балтиец, знает: Рожнов беспокоится — дадут ли ему в срок необходимые конструкции».

Заканчивается эта заметка картиной, сходной с той, которой завершается роман «Журбины».

«В напряженном труде проходит день цеха. Тишина на судостроительном заводе наступает лишь в часы спуска корабля. Тогда тысячи глаз с волнением следят, как стальная машина скользит по наклону стапеля, как врежется в воду и совершает свое еще, правда, очень короткое плавание — от стапеля к причальной стенке, где будет достраиваться на плаву».

В последующих произведениях В. Кочетова 1947—1949 годов многое, что лишь пунктиром прочерчено в этой статье, найдёт дальнейшее развитие. Так, например, в очерках «Дружба»⁵ и «Корабельщики»⁶ В. Кочетов набрасывает характеристику Рожнова, вводит фигуру старого мастера стапельного участка Александра Алексеевича Митавского (в романе — Александр Александрович Басманов). В очерках повествуется об отдельных эпизодах из жизни людей Балтийского завода, которые в несколько измененном виде предстанут в «Журбиных».

Но наиболее ощутимы нити, ведущие к роману, в большом очерке «Балтийская марка»⁷ и рассказе «Черты характера». В «Балтийской марке» дается развернутое описание жизни Рожнова и Митавского до их поступления на Балтийский завод, тепло изображается большая дружба старых судостроителей. Много лет прошло с тех пор, когда впервые встретились Рожнов и Митавский. «Но каждое утро, будь то зима или лето, осень или весна, ровно в семь, когда заводские трубы над Гаванью играют побудку, из подъезда дома № 37 на Карташихиной выходит коренастый, плотный, уверенный в каждом своем движении человек.

«Не спеша шагает он до Весельной, 19, и, как только равняется с поминутно хлопающими входными дверями, слышит оклик:

⁴ Сведения о прототипах отдельных персонажей романа «Журбины» сообщены нам В. Кочетовым.

⁵ «Вечерний Ленинград», 1947, № 117, 22 мая.

⁶ «Вечерний Ленинград», 1948, № 105, 5 мая.

⁷ Ленинградцы. Лениздат, Л., 1947.

«— Григорию Георгиевичу!

«На часы можно не смотреть: три минуты восьмого; время встречи выверено годами».⁸ До завода два друга идут уже вместе. И так изо дня в день, из года в год в течение десятков лет.

В. Кочетов в этом очерке подробней говорит о чертах характера Рожнова, отмечает, что он — «беспокойный мужик», «хитер, как всякий бывалый мастеровой, и скрытен»; Рожнов «в вежливой форме» беспокоит тех, кто задерживает подачу конструкций на стапель.

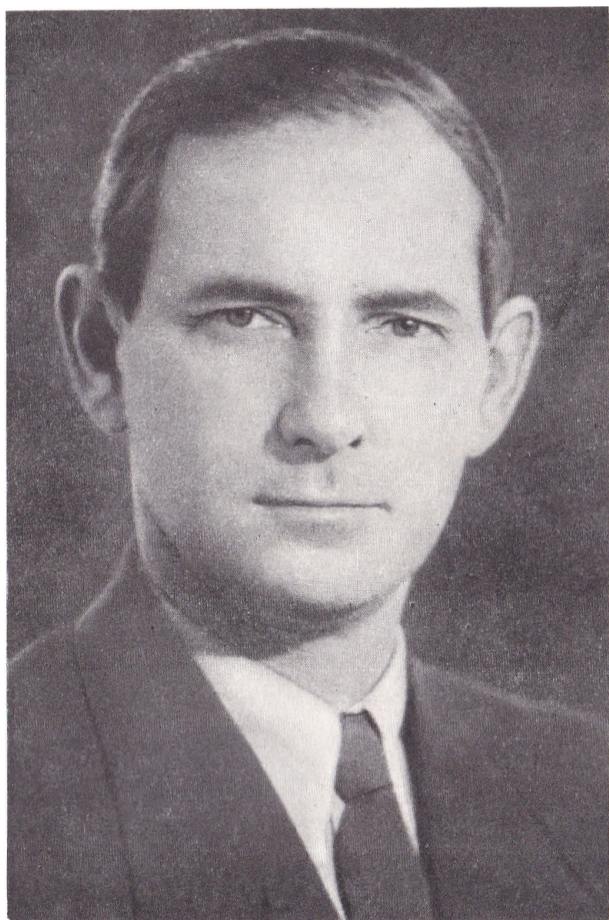
Но если в очерке писатель был связан с подлинными фактами, с живыми людьми и обязан был соизмерять вымысел с действительно имевшими место событиями, то в рассказе «Черты характера», выросшем на основе очерка «Балтийская марка», герои уже носят вымышленные имена и работают не на Балтийском заводе, а на некоем судостроительном предприятии вообще. По словам В. Кочетова, «этот рассказ и явился „ядром“ „Журбиных“».

Заявление писателя следует понимать не в расширительном смысле, а в весьма конкретном и определенном. Поэтому было бы поспешно утверждать, что основная проблематика, идейно-художественное своеобразие, главные персонажи будущего романа — все это уже имелось в рассказе, и оставалось только развить эти элементы. На самом деле все обстояло несравненно сложнее и, конечно, при переходе от малой формы к жанру романа многое, что было раньше, приобретало новые качества и вводилось то, чего не имелось и не могло быть в рассказе.

Тем не менее, писатель не случайно именно этот рассказ назвал ядром «Журбиных». В «Чертах характера» В. Кочетов не бегло, а художественно полнокровно воплотил в образах Ильи Григорьевича Родионова и Александра Александровича Лопарина некоторые особенности персонажей будущего романа — Ильи Журбина и Басманова — и обрисовал образ дочери Ильи Тони. А главное — писатель определил здесь свои основные принципы изображения людей в связи с их трудовой практикой и отчасти стиль, манеру изложения, которые он позднее применил в «Журбиных». Это последнее обстоятельство дало В. Кочетову возможность перенести из рассказа в роман отдельные фрагменты, размером до нескольких страниц.⁹ Эти вкрапления отнюдь не воспринимаются как что-то

⁸ Ленинградцы, стр. 225.

⁹ Ср.: В. Кочетов. Черты характера, стр. 152—153, 160—161; В. Кочетов. Журбины. Гослитиздат, М., 1954, стр. 83, 294—295.



В. А. Кочетов.

чужеродное в «Журбиных» (эпизод ремонта военного корабля в суровую зиму Ильей Григорьевичем Родионовым и Александром Александровичем Лопариным; сцены, изображающие визиты дочери Родионова Тони на завод).

Дед Матвей также имел прототипов. На Балтийском заводе по пятидесяти лет проработали двое очень старых и заслуженных рабочих (М. В. Стецюра и К. И. Сирота), для которых после войны была введена должность «ночного директора».

Сцена наводнения, изображенная в финале романа, написана автором по воспоминаниям о действительно имевшем место наводнении в 1929 году. В то время В. Кочетов работал на судостроительном заводе и сам был очевидцем всех драматических событий. Даже вводя такие детали, как станочек, над изображением которого трудится в романе Виктор Журбин, автор ссылается на реальных прототипов. В «Вечернем Ленинграде» за 1947 г. была помещена замечательная заметка об усовершенствовании станочком-новом, в котором не было верстака. А в 1948 году «Лен. версаль» (столлярном инструменте), пользуясь которым, рабочий мог выполнять свыше десяти различных операций.

Думается, однако, что не из такого дотошного, во всем документированного и подкрепленного фактами сличения жизненных и литературных материалов должна складываться творческая история художественного произведения. Сбор такого рода показаний, на наш взгляд, — это всего лишь «предистория» романа, поскольку специфика художественной литературы, своеобразие художественного обобщения здесь почти не принимаются во внимание. При этом нередко не учитываются особенности работы писателя над произведениями различных жанров, ибо переход от малых форм к крупным (роман, повесть) влечет за собой существенные изменения как принципов обобщения явлений жизни, так и построения произведения в целом.

Есть художественные произведения, в которых основные образы не имеют реальных прототипов. Таков, например, «Цемент», сам автор которого не мог указать на конкретных людей, черты которых воплощены в центральных персонажах романа. Они конструировались, собирались, по словам Ф. Гладкова, на основании наблюдений над многими сходными натурами.¹⁰

¹⁰ Ф. Гладков. О литературе. Статьи, речи, воспоминания. «Советский писатель», М., 1955, стр. 9 и сл.

Такой же характер носила работа А. Твардовского над образом главного героя «Книги про бойца». Отвечая на многочисленные письма читателей, не сомневавшихся в том, что существует конкретный, «живой человек», с которого поэт «списывал» своего героя, А. Твардовский заметил: «Нет, Василий Теркин, каким он является в книге, — лицо вымышленное от начала до конца, плод воображения, создание фантазии. И хотя черты, выраженные в нем, были наблюдаемы мною у многих живых людей, — нельзя ни одного из этих людей назвать прототипом Теркина».¹¹

Однако и в том случае, когда главные герои произведения имеют конкретных предшественников в жизни, успех такого романа, повести или поэмы зависит отнюдь не только от удачно найденного прототипа, как у нас порой приходится слышать.¹²

Оказывается, что порой лучшее в художественном произведении — (об этом свидетельствует и опыт работы В. Кочетова) это — «выдуманное», вымышленное автором. Необходимость дать широкие обобщения, синтезировать в индивидуальных образах большое жизненное содержание обязывает художника отбирать типические черты от многих людей и совмещать в определенном лице. Поэтому даже в тех случаях, когда писатель опирается на события из жизни определенных прототипов, последние предстают в произведениях в сильно трансформированном виде. Значение же прототипов чаще всего сводится к роли первотолчка в творческом процессе.

¹¹ А. Твардовский. Ответ читателям «Василия Теркина». См.: Стихотворения и поэмы в двух томах, т. 2, Гослитиздат, М., 1954. стр. 341.

¹² В частности, в некоторых критических и литературоведческих работах несколько преувеличено значение прототипов для создания М. Горьким повести «Мать» и Н. Островским романа «Как закалялась сталь» (см., например: Семья Заломовых. Сборник воспоминаний и материалов о семье Заломовых, героях повести А. М. Горького «Мать». Сост. Дм. Левоневский. Под ред. и с предисловием И. А. Груздева. «Молодая гвардия», Л., 1948, стр. 7; 70-летие героя горьковской повести «Мать». — «Вечерняя Москва», 1946, 17 мая; С. Касторский. К вопросу о образах героев повести «Мать». — «Звезда», 1946, № 5—6, стр. 163; Дорогой товарищ. — «Литературная газета», 1935, 5 апреля; «Молодая гвардия», 1937, № 2, стр. 161. Успех этих произведений был определен, конечно, не только удачным выбором прототипов. Достаточно вспомнить роман А. Бойченко «Молодость», автор которого прошел жизненный путь, сходный с судьбой Н. Островского. Роман «Молодость» был создан слепым, прикованным к постели тяжелой болезнью суставов человеком. Замысел, проблематика, жизненный материал (прототипы), положенный в основу обеих книг, поразительно совпадают. Все одинаково в творческой истории, кроме главного, а именно, результата: «Молодость» не идет в сравнение с романом Островского по глубине характеров, силе обобщения и воспитательному воздействию.

Очевидно, что в основе образов двух потомственных судостроителей Ильи Матвеевича Журбина и Басманова лежат жизненные судьбы Рожнова и Митавского, но от них взяты лишь отдельные черты. При создании характеров романа многое наиболее важное привнесено со стороны, а порой и прямо противоположно тому, что было в жизни и облике реальных мастеров и рабочих, послуживших прототипами. И в этом вымышленном как раз и заключаются главные зерна художественного обобщения.

В жизни Александр Алексеевич Митавский до последних дней своих был передовым мастером. Когда вместо клепки впервые в Советском Союзе на стапелях Балтийского завода стала применяться сварка и секционная сборка кораблей, то Митавский оказался вполне на высоте положения. Ни Рожнов, ни Митавский, как свидетельствовал об этом сам В. Кочетов в «Балтийской марке», «не остановились в своем мастерстве».¹³ Митавскому вовсе не нужно было переходить на более спокойный участок по ремонту мелких кораблей.

Басманов же поступает совсем по-иному.

В жизни Рожнов и Митавский другими путями пришли на завод, в совершенно иной обстановке произошло их первое знакомство. Шесть лет они работали в огромном корпусном цехе и не знали друг друга. Случайно им довелось выполнять одно и то же производственное задание. С тех пор они стали большими друзьями. Однако во время Отечественной войны Рожнов ремонтировал торпедированный военный корабль не с Митавским, а с другим своим другом — старым судостроителем Тарасовым. Митавский в это время работал на Ладого.¹⁴

Можно привести еще немало таких несоответствий содержания романа тому, что было в жизни. Но именно многое, вымышленное автором, а точнее, родившееся в результате обобщения целого ряда жизненных явлений, и придало выразительную силу образам «Журбиных».

Вот почему, раскрывая общественно-исторические и литературно-художественные предпосылки романа В. Кочетова, нельзя пройти мимо того, что непосредственно не связано с прототипами «Журбиных», но дает для воссоздания творческой истории этого произведения не меньше, а, пожалуй, больше, чем отыскание реальных прототипов.

Одновременно с серией литературно-публицистических произведений о людях Балтийского завода В. Кочетов напечатал

¹³ Ленинградцы, стр. 236.

¹⁴ Там же, стр. 233.

в 1947—1949 годах ряд очерков о рабочих других крупных промышленных предприятий истроек Ленинграда. Уже в них отчетливо проявилась своеобразная авторская позиция, отличная от той, которая тогда главенствовала в ряде произведений о труде.

В. Кетлинская поместила, например, в 1948 году на страницах «Правды» цикл очерков о рабочих Кировского завода. В центре очерка «Рост» — четверо молодых рабочих: два брата Салакиных и два брата Цабуниных. Автор говорит о росте рабочих. Однако рост их сводится лишь к повышению ими выработки в процентах и тоннах. Сначала герои очерка давали 0,89 тонны проката, потом 1,64 тонны и «наконец 1,97 тонны проката в сутки! Эти цифры говорили: пусть еще по общему выпуску пока не дотянулись до успеха, но успех недалек...».¹⁵ На этом и завершается очерк, занимающий целый газетный подвал.

Очерк В. Кетлинской «Молодость» посвящен тоже молодым рабочим Кировского завода, но уже не прокатчикам, а фрезеровщикам. В этом и состоит разница между двумя названными произведениями. Рост рабочих в «Молодости» также выражается через цифровые показатели. Давал человек одну норму, потом стал давать шесть норм; резал металл со скоростью 150 метров в минуту, потом 208 метров, а «через несколько дней — 320, 410 и, наконец, 560 метров в минуту».¹⁶

В. Кетлинская поэтизировала собственно не людей труда, а производственные процессы.

«Процесс скоростного фрезерования не только высокопроизводителен, — читаем в «Молодости», — он красив особой красотой умного и культурного человеческого творения. От быстроты вращения зубья фрезы будто сливаются, их прикосновение к детали еле уловимо, и только вишневое сияние раскаленного трением металла подчеркивает силу рабочего напряжения».¹⁷

Весь очерк выдержан в этом цифровом, «машинизированном» стиле.

Естественное внимание художника к формам современного промышленного производства не дополнялось в очерках В. Кетлинской попыткой глубоко и всесторонне раскрыть типические черты тружеников. Человек труда во всей сложности и многогранности его натуры заслонялся скрупулезным, порой взволнованным, повествованием о предметах и результатах труда.

¹⁵ «Правда», 1948, № 332, 27 ноября.

¹⁶ «Правда», 1948, № 302, 28 октября.

¹⁷ Там же.

Такое поверхностное, узко техническое истолкование призывов М. Горького сделать предметом поэзии труд, получило распространение в литературе конца 40-х годов. Очерки, вроде тех, которые напечатала В. Кетлинская в «Правде», появлялись в «Известиях», «Труде» и ряде других центральных и местных периодических изданий. В произведениях такого рода пропал глубокий философский смысл горьковского представления о «все разрешающем труде», дающем «ключи ко всем тайнам жизни».¹⁸

Все сводилось к узкому техницизму. Станки, детали, машины, описания технологических процессов подавляли и вытесняли человека.

В «Вечернем Ленинграде» в 1947—1949 годах наряду с очерками В. Кочетова печаталось немало произведений такого же жанра других авторов. И большинство из них шло по обычной наезженной колее. В этом отношении типичен очерк А. Розена «Обыкновенная гайка»,¹⁹ запечатлевший на редкость колоритно особенности «производственной» литературы той поры. Очерк посвящен судьбе обычной гайки, выросшей до размеров некоего символа. Автор строит острый конфликт. С некоторых пор на заводе им. Молотова при изготовлении гаек стали применять метод холодной высадки, как более прогрессивный. Но заказчик — Кировский завод — хочет, чтобы поставлялись точеные болты и гайки, поскольку поверхность у гаек, сделанных новым способом, недостаточно чиста. Тогда инженер завода им. Молотова Федоров «разработал и внедрил пуансон новой конфигурации. При пробивке отверстия этот пуансон дал совершенно чистую поверхность».

Усовершенствованная гайка вполне удовлетворяла заказчика. Конфликт на этом исчерпывался, и очерк прекращал свое течение.

Было бы не совсем точным считать, что сугубо производственная трактовка темы труда появилась лишь в 40-е годы. Фетишизация техники, воспевание абстрактных промышленных процессов — все это имело уже в творчестве поэтов Пролеткульта, в очерках левовцев. В 20-е годы зародились две тенденции в литературе о рабочем классе, продолжающиеся с некоторыми изменениями и по сей день. Художники одного направления (Ф. Гладков, Л. Леонов, А. Малышкин и некоторые другие) ставили в центре повествования человека во всем бо-

¹⁸ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 26, Гослитиздат, М., 1953, стр. 53.

¹⁹ «Вечерний Ленинград», 1949, № 244. 16 октября.

гатстве его личной и общественно-производственной жизни, стремились к углубленному психологическому анализу поступков и действий героев, к решению основных социальных проблем эпохи.

В творчестве других писателей конца 20-х—середины 30-х годов (и их было большинство) человек труда зачастую трактовался односторонне, лишь в организационно-производственном аспекте, а духовный мир героев оказывался сильно обедненным («Ведущая ось» В. Ильенкова, «Большой конвейер» Я. Ильина, «Недра» П. Низового). Порой люди труда вообще вытеснялись описаниями производственных процессов (повести «К вопросу об индустриализации в СССР» В. Дмитриева и «Электрозаводская газета» И. Сельвинского, роман С. Беляева и Б. Пильняка «Мясо»).

В послевоенный период наибольшее количество продолжателей обрела отнюдь не лучшая традиция нашей литературы о рабочем классе. Подавляющее число авторов книг о труде 40—50-х годов видело свою главную задачу в пропаганде и утверждении передовой техники и технологических процессов (скоростное строительство, поточное производство, внедрение новых станков и машин). В соответствии с этим роль человека крайне обеднялась, сводилась к функции «решателя» определенной технической проблемы. Это были не произведения социально-психологического плана, а беллетризованные повествования о представителях различных профессий (металлисты, сталевары, нефтяники, строители, работники прилавка, моряки, геологи, студенты и т. п.).

Из огромного количества производственных романов и повестей, многие из которых в настоящее время заслуженно забыты, возьмем несколько наиболее типичных.

Сюжет в романе М. Гусейна «Апшерон» (1948) составляли события борьбы за выполнение нефтедобычи отстающим трестом. Вначале трест находится в глубоком прорыве. Но вот приходит новый управляющий Кудрат Исмаиладзе, и добыча горючего начинает неуклонно повышаться. В середине книги сообщается, что выработка в тресте поднялась до 85%. А потом, после проведения некоторых организационно-технических мероприятий, дело пошло таким образом, что даже буря не могла снизить темпы работы на морских буровых. «Наоборот, — гордится один из героев, — как бы подняла их. Выполнение плана добычи с восьмидесяти восьми выросло до девяноста двух (процентов)».²⁰

²⁰ М. Гусейн. Апшерон. «Советский писатель», 1949, стр. 249.

В финале романа сообщается, что тресту Кудрата вручается переходящее красное знамя, поскольку он выполнил план на 122%.

В этом повышении нефтедобычи, выражаемом через проценты, и состоит «движение» сюжета в произведении М. Гусейна. В борьбе за план характеры основных персонажей романа — рабочих, мастеров, инженеров — почти не раскрываются. Мы видим, что герои без усталости трудятся на буровых, капитаны совершают рейсы в шторм, но все это лишь внешние изменения и перемещения, которые неизвестно каким образом отражаются на внутреннем облике людей. Автор хорошо показал, какое удовлетворение доставляет труженикам честная работа, как она щедро вознаграждается. Но проникнуть в человеческую душу, раскрыть органическую связь между трудом народа и коренными проблемами современности ему даже в малой мере не удалось.

В таком же духе изображается производственная жизнь в других произведениях о нефтяниках — «Тайна недр» М. Сулейманова и «Недра» Б. Неводова.

Через два года после «Апшерона» появилась повесть П. Шебунина «Стахановцы». Здесь рассказывалось уже не о нефтяниках, а о металлургах. Но способ построения произведения, выбор конфликтов, принципы изображения людей несколько не изменились. У главного героя повести — оператора прокатного стана Артемьева — все мысли и действия сводятся к тому, чтобы «наконец-то» начать выполнять план. «Ему удалось прокатать двести тридцать слитков, потом дойти до двухсот тридцати пяти. Казалось, еще день-два — и будет прокатано двести сорок. Но каждый лишний слиток теперь давался с трудом».²¹

Однако многие другие рабочие выполняют план. По инициативе лучшего прокатчика Ищенко, который, по словам автора, экономит на обжати слитка целых 9 секунд, в цехе создается стахановская школа.

После посещения стахановской школы Артемов поставил себе цель дать 300 слитков. В один из дней он прокатал вначале 282 слитка, затем 290 и, наконец, 303. Это уже был успех.

Артемов научился работать хорошо, встретил девушку, которую полюбил, поступил учиться в заочный институт. Но этого мало передовику. «Смена Артемовева изо дня в день давала блумсы отличного качества, в них не было трещин и глубоких заусениц, вырубщики на адьюстаже знали, что над

²¹ П. Шебунина. Стахановцы. — «Новый мир», 1950, № 7, стр. 122.

блумсами, прокатанными Артемовым, им не придется много трудиться. Но это не удовлетворяло Дмитрия, он задумывался над тем, как уменьшить количество металла, обрезаемого на концах слитков после прокатки и идущего снова на переплавку в мартены». ²²

С легкой руки автора герой решает и эту задачу, придумав вращающийся кантователь. Это тем легче было сделать, что в технических инструкциях, выпущенных за несколько лет до появления повести, всем прокатчикам рекомендовалось именно так поступать в сходных случаях. Однако Артемова премировали за «изобретение» давно применявшегося на производстве агрегата.

К этому же циклу произведений о металлургах и сталеварах непосредственно примыкали «Белое пламя» В. Собко, «Новый профиль» А. Бека, «Горячий час» О. Зив. В этих романах фигурировали те же безликие стахановцы, что и у П. Шебунина, решались те же конфликты, похожие друг на друга, как балки одного сечения. Новатор неизменно побеждал начальника цеха или мастера-консерватора, а более прогрессивные методы — сварки («Белое пламя»), проката («Новый профиль»), плавки металла («Горячий час») — начинали фанфарное шествие.

Эта весьма распространенная традиция нашла отражение и в романе Е. Воробьева «Высота» (1952). Действие начинается с того момента, когда до завершения строительства домны остается 77 дней. Развитие сюжета подчиняется все более возрастающей необходимости убыстрять темпы, чтобы не только укладываться в график, но и опережать его.

«График, график, график!» — неоднократно восклицают и автор и герои романа. Ему они «молятся», он является стимулом и возбудителем их действий.

Завершается роман торжественной сценой задувки гостовой домны и получением первой партии металла. В главе «Праздник» изображаются митинг в честь этого события и последовавший за ним банкет.

У героев романа Е. Воробьева много механических перемещений, в их жизни совершается немало значительных событий, сюжет вместе со стройкой развивается стремительными темпами. И все-таки ощущение такое, что хотя герои торопятся и суетятся, но все в романе стоит на месте. Это происходит оттого, что персонажи передвигаются в пространственном и временном плане, а не во внутреннем, духовном. Домна на протя-

²² П. Шебуни и н. Стахановцы. — «Новый мир». 1950, № 7, стр. 157.

жении двух с половиной месяцев выросла на несколько десятков метров, а люди остались на прежнем уровне.

Каким пришел на стройку — передовым, работающим, идейным — прораб Токмаков, таким и ушел. Изменилось только его служебное положение: из простого прораба он стал старшим.

Вялым, безынициативным, трусливым, не любящим и не понимающим людей пришел на страницы романа Дерябин, таким и ушел. Только с должностью он распрощался.

Е. Воробьев потому так усиленно подчеркивает восхождение или умаление по службе своих героев, что не умеет показать внутренний рост людей, их духовное обогащение.

На основе подобных произведений вырастали и соответствующие литературно-критические теории, делались широко-вещательные обобщения и определялись перспективы роста всей советской литературы. Критики требовали, чтобы писатели, работавшие «над производственной тематикой», в центре своих произведений ставили судьбы машин, технологических процессов, новых методов труда. Законность этих требований аргументировалась обычно тем, что такой подход к жизни якобы характерен для литературы социалистического реализма. Искусство художника «максимально приблизить сюжет к самому ходу производства»,²³ «сделать основой сюжета конкретную производственную деятельность»²⁴ ценилось в те годы особенно высоко.²⁵

²³ Б. Исаев. Образ новатора. — «Звезда», 1950, № 10, стр. 177.

²⁴ А. Кочетов. Образ рабочего-новатора и мастерство драматурга. — «Звезда», 1952, № 4, стр. 155.

²⁵ В статье Ан. Дремова «Черты нового» («Октябрь», 1952, № 6) особые похвалы расточались по адресу А. Волошина, в романах которого техника «выступает не как некая деталь реалистической обрисовки условий жизни и труда героев, не для создания производственного «фона». Борьба за внедрение и освоение новых механизмов, за техническое перевооружение и лучшую организацию труда является движущей силой, основой сюжета романа» (стр. 171). Для критика важно, что герои романов А. Волошина «Земля Кузнецкая» (1949) и «Дальние горы» (1952) смело внедряют на шахте новую технику, а писатель подробно, «во весь рост» показал угольный комбайн.

Ан. Дремов видит и серьезные недостатки персонажей этих романов. Их бедный духовный мир. Но характерно, что способ преодоления этих промахов, рекомендуемый критиком, отмечен той же поверхностностью и механистичностью. В статье перечисляются события 1949 года (образование Китайской Народной Республики, Всемирный конгресс сторонников мира, снижение цен на товары массового потребления, столетие со дня рождения А. С. Пушкина), и автору «Земли Кузнецкой» выносятся порицание за то, что ему не удалось показать «внутренний мир своих героев в соотношении с этой жизненной, политической атмосферой эпохи» (стр. 172).

Широкое вторжение чисто производственного материала в литературу послевоенных лет, согласно весьма распространенному мнению, составляло «одну из наиболее значительных особенностей» развития советской литературы и объявлялось «принципиально новым».²⁶

Даже такие, в целом удачные произведения о рабочем классе, как «Далеко от Москвы» В. Ажаева (1948), «Шахтеры» В. Игишева (1949), которые шли вразрез с устоявшейся художественной практикой, и те опутывались производственно-критической фразеологией. Именно это дало основание В. Ермилову особую прелесть романа «Далеко от Москвы» увидеть в том, что он будто бы является «опоэтизированным производственным отчетом».²⁷

В. Кочетов в очерках 1947—1949 годов меньше всего интересовал проценты и тонны. Для него были важны человеческие судьбы, умственный и нравственный рост труженика в процессе производства, а не просто овладение профессиональными навыками, дающими возможность успешнее выплавлять чугун, прокатывать сталь, точить болты и гайки. В очерке «Балтийская марка» писатель, характеризуя Рожнова и Митавского, особо подчеркнул, что этих старых судостроителей отличает глубокое знание не только производственных процессов, но прежде всего людей их цеха.

В. Кочетов наблюдает за беседой Рожнова и Митавского, намечающих исполнителей ответственного задания. И примечательно, что писатель прежде всего отмечает то, как «глубоко» старые мастера «знают своих людей»:

«Предпочтение Михайлову отдавалось отнюдь не потому, что Кухто и Нарицын были менее его квалифицированы и опытни...»

«Почему же все-таки предпочтение было отдано Михайлову?»

«Потому, что и начальник цеха и Митавский знают малейшие, никому другому не заметные, оттенки их мастерства, их характеров».²⁸

См. также статьи: А. Марусич. Узкие горизонты. — «Знамя», 1952, № 12; О. Грудцова. Радость труда. — «Октябрь», 1952, № 5.

²⁶ Т. Трифонова. Дело чести и славы. (Заметки о прозе). — «Звезда», 1952, № 7, стр. 153; Б. Исаев. Труд, творчество, талант. (Новое в стахановском движении и литература). — «Звезда», 1949, № 11; Н. Лесючевский. Поэзия социалистического труда. — «Знамя», 1949, № 4.

²⁷ В. Е р м и л о в. Прекрасное — это наша жизнь. В кн.: Вопросы теории литературы. Сборник статей под ред. Л. И. Тимофеева. Учпедгиз, М., 1950, стр. 17.

²⁸ Ленинградцы, стр. 232, 233

Это наблюдение весьма существенно. Выходит, что даже при выполнении чисто производственных заданий важны не только проценты и другие показатели, но и черты характера, моральные качества человека. Это превосходно знают лучшие рабочие и командиры производства.

Если в «Балтийской марке» была сделана первая и далеко не совершенная попытка раскрыть внутренний мир человека труда, то в рассказе «Бисерный кисет» (1949) проникновение в духовный мир труженика было более умелым.

Герой рассказа художник Половников мучительно ищет новых дорог в искусстве. Он хочет написать такую картину о стройке, о возрождении Ленинграда, чтобы она не была вариантом того, что уже делалось до него. Поэтому художник отвергает такие выигрышные, на первый взгляд, сюжеты, как празднично-весеннее оживление в морском порту: многоэтажные корабли, далекие фигурки спящих матросов, белые хлопья чаек и пестрые флаги на мачтах. Его не привлекает и такой сюжет: колонна мощных дизельных тракторов выходит из широко распахнутых ворот Кировского завода. «И, как бы живой диаграммой подчеркивая рост отечественного машиностроения, навстречу колонне бежит давно устаревший, но еще кем-то сохраненный, путиловский колесный тягач на резиновых шинах».²⁹

«Живые диаграммы» не очень устраивали Половникова. Его внимание привлекла зарисовка в альбоме, которой он до этого не придавал особенного значения:

«Высокие, голые березы с черными пятнами грачиных гнезд, красный кирпич новостройки, какие-то бетонные трубы... Обычный строительный пейзаж. И среди него, на переднем плане, согнутая широкая спина человека. Человек отесывает топором длинное сосновое бревно, придавая ему квадратное сечение балки. Рядом, на другом бревне, сидит девочка в полосатом платице и, подперев щеку рукой, смотрит со стороны на плотника.

«... Строительная площадка, плотник — и девочка... Какая-то большая внутренняя правда, казалось Половникову, была скрыта и в этой внешней несовместимости плотника и девочки в полосатом платице».³⁰

Половников и решает раскрыть внутреннюю связь между внешне, казалось бы, несовместимыми явлениями. Ведь не случайно он принадлежал к тому разряду художников, которых

²⁹ В. Кочетов. Черты характера, стр. 58.

³⁰ Там же, стр. 58, 59—60.

«прежде всего привлекает внутреннее содержание изображаемого».³¹

Большая правда действительно была скрыта в этой жизненной ситуации. Эта девочка в полосатом платье оказалась сиротой, которую взял на воспитание бывший воин, тронутый до глубины души случайно полученным от нее на фронте подарком: бисерным кисетом с дешевыми пайковыми леденцами. Теперь она стала его дочкой. Поэтому будущую картину Половников решил озаглавить просто «Дочь плотника», а не «Утро новостройки», не «Новый подъемный кран» и т. п.

Устами художника Половникова В. Кочетов утверждает свою эстетическую позицию. Он восстает против поверхностного репортерства, невнимания к миру человеческой души, осуждает внешнюю броскость и не разделяет склонности к показу машин и агрегатов. Когда Половников наблюдает обычную картину стройки дома в Новой Деревне и не видит девочки, сидящей рядом с плотником, ему представляется, что «картина потускнела и если не превратилась в будничную, то во всяком случае стала такой, каких можно найти в большом городе очень много. Это был оперативный кадр для фоторепортера, но художник не мог здесь сказать своего слова».³²

Простая девочка в скромном платьице потому так дорога художнику, что она освещает все полотно «светом большой человечности».³³ А этим ни за что не поступится главный герой рассказа, для которого важнее всего не скоропреходящий успех при разработке «индустриальной» темы, а стремление сказать «свое слово», раскрыть жизнь рабочего класса изнутри, показать без прикрас большую и суровую правду наших дней.

Даже в тех случаях, когда В. Кочетов обращался к изображению производственных процессов и показу человека в труде, его меньше всего интересовали проценты и тонны. Писал ли он о простом штукатуре,³⁴ или об инженере-строителе,³⁵ или о мастерах электроплавильного цеха,³⁶ везде подмечались такие черты русского рабочего человека, как смекалка, неустанный труд, творчество, вечная неуспокоенность в достигнутом. Героям очерков В. Кочетова, на всю жизнь влюбленным в свою профессию, доступно видение глубоких тайников всякого дела, по-

³¹ В. Кочетов. Черты характера, стр. 59.

³² Там же, стр. 60—61.

³³ Там же, стр. 61.

³⁴ Штукатур Сафин. — «Вечерний Ленинград», 1948, № 221, 18 сентября.

³⁵ Почерк строителя. — «Вечерний Ленинград», 1947, № 50, 1 марта.

³⁶ Горячий цех. — «Вечерний Ленинград», 1947, № 136, 13 июня.

добно тому, как «хитринка» и «живинка» помогают замечательным уральским умельцам из сказов П. П. Бажова видеть то, что скрыто природой от равнодушного взора.

К концу 40-х годов, когда у В. Кочетова сложился замысел крупного произведения о рабочем классе, писатель четко определил предмет своего творчества, принципы отбора жизненного материала. В противовес господствовавшей форме «производственного романа», в котором все идеи и конфликты исчерпывались или «борьбой за график», или внедрением потока, новой машины и т. п., возникали контуры большого социального полотна о тружениках наших дней, об их думах и чаяниях, трудностях и радостях, об их интеллектуальном и нравственном обогащении. В. Кочетова интересовал прежде всего рядовой советский человек, занятый непосредственно созданием материальных благ (рыбаки, токари, судостроители).

Однако одно дело избрать предметом изображения простого труженика, а другое дело научиться глубоко и ярко его изображать. Здесь мы и подходим к наиболее ответственной части творческой истории «Журбиных».

2

В. Кочетов, как и многие авторы романов о труде, пришедшие в художественную литературу в середине 40-х годов, начал с военной темы. Первая его повесть — «На невских равнинах» (1946) ничем существенным не выделялась из массы произведений об Отечественной войне. Хотя главные действующие лица этого произведения — вчерашние металлисты (токари, слесари, мастера, инженеры), пришедшие добровольцами в армию народного ополчения, воздействие психологии тружеников на формирование качеств советского солдата не прослежено. Речь идет об операциях сугубо военного плана, характеры фронтовиков остаются нераскрытыми. В повести не содержалось сколько-нибудь оригинальной трактовки значительной темы.

Зато в последующих произведениях В. Кочетова обозначился крутой перелом в раскрытии событий военного времени. Так, например, в повести «Предместье» (1947) ошутимо проявились тенденции, характерные и для творчества В. Овечкина («С фронтовым приветом»), только с той разницей, что если В. Овечкин показывал раздумья воина о предстоящей мирной деятельности, то В. Кочетов непосредственно изображал единство жизни советского труженика и солдата в прифронтовой полосе.

В нескольких километрах проходит линия фронта, а люди пригородного района Ленинграда озабочены предстоящим весенним севом, положением с тяглом, с удобрениями. Гражданское и воинское тесно переплелось: колхозники истребляют фашистов, бойцы ближайшей дивизии помогают ремонтировать тракторы разрушенной МТС.

Стремясь дать целостную картину периода Отечественной войны, В. Кочетов только нащупывал в эти годы путь к полнокровному художественному изображению человека. Писатель хорошо чувствовал и знал своих героев, он не боялся поднимать трудных и новых тем, но все еще не умел раскрывать в единстве внутренний и внешний облик героя.

«Вышел седой майор с морщинистым желтым лицом, какие бывают у больных желудком или почками»,³⁷ «... высокий молодой капитан в пенсне»,³⁸ партизанка Люба Ткачева — полная светловолосая девушка «с трогательно оттопыренными розовыми ушками»³⁹ — все это более или менее точные «паспортные» сведения. Они не только не раскрывают те или иные черты характера, но даже не намекают на них.

В. Кочетов в 1947—1948 годах стремился усвоить одно из действенных средств искусства — прием контраста. Умелое использование этого средства дает поразительный эффект, оживляя и разнообразя повествование. Однако, начав применять этот прием, писатель несколько упрощенно пользовался им. Если изображаются две женщины и обе почему-то Варвары, то отмечается, что одна «старая», а другая — «молодая».⁴⁰ А вот два бойца — Бровкин и Козырев. Они внешне так же противоположны, как Дон-Кихот и Санчо Панса. Первый — «коренастый старичок», а второй «молодой долговязый красноармеец».⁴¹ Но если у Сервантеса и наружные данные героев проливали свет на определенные черты характеров, то в повести «Предместье» это отсутствовало. Для ранних произведений В. Кочетова вообще показательно в большинстве случаев неумение автора связать внешние признаки героя с его внутренним миром.

В сборнике рассказов «Черты характера» писатель также повествует о единстве трудового и ратного подвига. В рассказе «Ночь в Белой» старый мастер вспоминает о том, как он ремонтировал пушки на огневой позиции. Подручным у него был

³⁷ В. Кочетов. Предместье. Лениздат, Л., 1948, стр. 60.

³⁸ Там же, стр. 61.

³⁹ Там же, стр. 10.

⁴⁰ Там же, стр. 86.

⁴¹ Там же, стр. 62.

слесарь Вася Артемов. «Пал солдатской смертью прямо на огневой у Невской Дубровки, — замок мы налаживали у гаубицы. Так вместе с заряжающим и похоронили в одной могиле».⁴²

Для рассказа «Ночь в Белой» характерно внимание к человеку. Старый мастер подводит автора рассказа к карусельным пятишпиндельным полуавтоматам с гидравлическим управлением — большой новинке в то время. В таких случаях иные писатели переходили к подробному описанию деталей агрегата, его работы, технологического процесса и вскользь, мимоходом говорили о людях (А. Авдеенко «Труд», А. Волошин «Дальние горы», Е. Катерли «Бронзовая прялка»). «Но меня, — пишет В. Кочетов, — заинтересовала не система управления станков и не количество их шпинделей, а засмотрелся я на то, как послушно повиновались они воле этой худенькой светловолосой женщины, как по одному движению ее руки каждый из них начинал точить сразу пять деталей. Казалось, что в руках своих женщина от станка к станку носит расчетливую точность и сообщает машинам мудрую силу».⁴³

Для бывших фронтовиков — героев рассказа «Ночь в Белой» — «как и для многих, многих других, — отмечает автор — война была только вступлением к новой большой жизни. Как сложится эта дальнейшая их жизнь, я не мог тогда (в 1942 году, — Л. Е.) предугадать. И то, что в те дни казалось трагическим, прошло как эпизод, хоть и тяжелый, а все-таки эпизод (размолвка танкиста Васильева с любимой женщиной в годы войны, — Л. Е.). А жизнь, настоящая жизнь — вот она!»⁴⁴

Вот об этой-то главной, «настоящей» жизни и будет писать В. Кочетов впоследствии. Значительная переакцентировка тематики, решительный поворот к тому, что до этого наполовину (и мирная и военная тематика была представлена до сих пор в равной мере) входило в круг творчества писателя, и создаст благоприятные условия для перехода к роману о рабочем классе. Кочетову тем легче удалось переключиться на центральную проблему всей нашей послевоенной литературы, что и до «Журбиных» человек труда был широко представлен в его творчестве, а война осмыслялась как суровый, тяжелый, опасный, ратный труд советского человека.

От повести к повести, от рассказа к рассказу росло и художественное мастерство В. Кочетова. В творческой эволюции

⁴² В. Кочетов. Черты характера, стр. 94.

⁴³ Там же, стр. 96.

⁴⁴ Там же, стр. 103.

писателя важное место занимают такие произведения, как повесть о ладожских рыбаках «Нево-озеро» (1948), рассказ «Черты характера» и первый роман — «Под небом родины» (1950).

Роман В. Кочетова свидетельствовал о том, что возросла наблюдательность художника (обострилось видение характерной детали, необходимой для передачи настроения, внешней обстановки, портрета, пейзажа), повествование стало литься более широко и свободно, заметно повысилось мастерство передачи чувств, течения мыслей человека, поднялось искусство речевой характеристики. Мы не спутаем мерную, благообразную, с уменьшительными словечками речь пчеловода дяди Мити с живой, образной, пронизанной веселой лукавинкой, речью председателя колхоза Антона Ивановича или с несколько жеманной манерой правильно округлять слова бывшей артистки Ирины Аркадьевны Прониной.

Однако рост писательского мастерства не сопровождался более углубленным проникновением в существо социальных процессов, которые развертывались в послевоенной деревне. Центральный конфликт в романе — это вечное противоречие между людьми и природой. Колхозники — работающие, честные, радеющие об общем благе советские люди. Председатель все понимает и видит, но трудно ему без хорошего помощника-агронома. И такой специалист появляется в лице главного героя романа агронома-новатора Лаврентьева. Другие специалисты в колхозе и бригадиры — тоже превосходные люди. Но вот беда — земли заболоченные и закисленные. Достаточно избавиться от этого недостатка, и все пойдет как по маслу.

Выбор подобных коллизий свидетельствовал о том, что В. Кочетов не увидел многих конфликтов и противоречий в послевоенной деревне. Писатель не сделал в этом романе принципиальных открытий, не показал новых характеров, как это сделали, например, в своих произведениях Г. Троепольский, В. Тендряков.

Есть в романе ряд мест, в которых излагается устами Лаврентьева программа мероприятий по борьбе с основным злом жителей села Воскресенского. Агроном отстаивает на партийных собраниях, на заседании правления свой план осушения болот. Но вот колхозники приглашают Лаврентьева на новогодний вечер в клуб, и в такой обстановке перед праздничной молодежью раздаются сугубо деловые речи.

«Лаврентьев позабыл о том, что колхозники собрались не на производственное совещание, а на встречу нового года. Он

увлекся, рассказывал об анализах почв, о новом севообороте, об известковании, о растениях-азотособирающих...

«— А главное, — продолжал Лаврентьев, — возьмемся, товарищи, с вами за мелиорацию. Эту меру правление еще не обсуждало, мера серьезная, требует большой подготовки, прежде чем за нее взяться. Имею в виду дренаж гончарными трубами. Затрата капитальная, но и результаты даст тоже капитальные».⁴⁵

Главный герой потому изъясняется языком агромелиоративных инструкций, что центральный конфликт в романе посвящен решению производственной проблемы, а не раскрытию судеб людей. Намеченные в первых главах характеры никак не развивались в ходе сюжета, они лишь иллюстрировали разные стадии борьбы с заболачиваемостью.

Роман не привлек широкого внимания, не возбудил горячих читательских откликов.

3

В своих поисках нового пути в литературе о рабочем классе В. Кочетов опирался на положительный опыт своих предшественников (В. Ажаев «Далеко от Москвы», А. Кожевников «Живая вода», А. Рыбаков «Водители» и некоторые другие). Эти писатели, как и В. Кочетов, когда речь шла о производстве, на первый план выдвигали людей труда, организаторов производства, немало места отводили анализу человеческих характеров. В отличие от произведений В. Ажаева, А. Кожевникова, А. Рыбакова, которые поставили в центре своих романов новаторов, людей видных, занимающих высокие должности, внимание В. Кочетова сосредоточено на судьбах простых, рядовых тружеников и часто далеко не новаторов. Такой выбор главных героев повествования вызвал серьезную ломку весьма распространенной в ту пору структуры романа о рабочем классе.

Важной композиционной особенностью «Журбиных» является построение романа на основе изображения судеб трех поколений потомственной рабочей семьи. Это было принципиально новым в литературе о рабочем классе конца 40-х—начала 50-х годов. Здесь не было места дежурному штатному расписанию персонажей (директор, парторг, токарь-новатор, начальник цеха — консерватор). Писатель обратился к миру чувств,

⁴⁵ В. Кочетов. Под небом родины. «Советский писатель», Л., 1952, стр. 85.

мыслей, деяний простых людей. А существо народной жизни в большом социально-историческом разрезе можно было глубоко проследить именно на примере ряда поколений.

По сложившейся в послевоенные годы традиции в центре романа о рабочем классе стоял передовик-новатор, который боролся с руководителями-консерваторами. Если бы В. Кочетов исходил из этой традиции, то конфликт в «Журбиных» приобрел бы такой вид. Центральный персонаж романа — инженер-новатор Антон Журбин, автор проекта коренной перестройки завода. Ему противостоит консерватор — директор завода Иван Степанович Сергеев, а на стороне новатора парторг Жуков. Где-то на втором плане «бытовым фоном» мельтешат остальные Журбины: колоритный седобородый дед для оживления стиля и поучений в старорежимном духе, носитель отсталых настроений отец, перековывающийся к финалу, и молодая стайка Журбиных, дружно подтягивающих ученому, прозорливому брату-новатору.

Заслуга В. Кочетова состоит в том, что он оторвался от этой цепящей творческое воображение художника схемы, долженствующей, по мнению тогдашней критики, олицетворять (а мы скажем — мертвенно иллюстрировать) закономерность борьбы нового со старым. Писатель поставил в центре романа тех, кто у большинства авторов книг о труде был, как правило, фоном. Антон со своим новаторским проектом очутился даже не на втором, а на третьем плане. Он вышел несравненно художественно бледнее, чем другие Журбины. Это, конечно, недостаток, но зато в центре произведения оказалась не история внедрения в производство передовой технологии, а социально-исторический анализ общества, история становления и формирования характеров людей, трудом которых держится мир.

Оригинальность замысла объясняется тем, что к моменту создания «Журбиных» весьма расширился кругозор писателя, он глубже стал воспринимать ведущие стороны действительности. Поэтому на первом плане оказались не носители упрощенно понятых производственно-технических конфликтов (инженер-новатор, директор завода — консерватор), а люди с революционными традициями (дед Матвей, Иван Матвеевич, Алексей).

Одна из важнейших задач коммунистического воспитания в переходную эпоху от социализма к коммунизму состоит прежде всего в том, чтобы вырабатывать у людей черты и качества революционеров, чтобы люди без понукания шли от более легкого к более трудному, если оно передовое. Например, в очерке Д. Гранина «Беспокойные люди», написанном на основе впечатлений от Всесоюзного совещания работников про-

мышленности весной 1955 года, приводятся слова одного из выступавших, что всякое налаженное производство по своей природе консервативно. «Действительно, — продолжает Гранин, — всем известно, какого напряжения сил требует организация серийного производства. Тут и оснастка, и разработка технологии, и инструмент, и кооперация, и великое множество преодоленных забот. Наконец-то завод освоил, начал выполнять план, коллектив приобретает нужный ритм. И вдруг появляется новая конструкция. Снова надо все ломать, пере-страивать, организовывать».⁴⁶

Наш строй создал необходимые экономические и политические предпосылки для благоприятного совершения постоянной революции в общественном производстве. Но автоматически преимущества нашей государственной системы не реализуются, если не формировать соответствующие человеческие кадры. Без воспитания и закрепления революционных качеств у всех тружеников, без превращения этих качеств в такую же естественную потребность, как воздух, сон, пища, трудно говорить об успешном завершении строительства коммунизма.

В Журбиных и закладываются основные черты характера человека такого типа, который нужен для настоящего, без которого немыслимо будущее. Самое непреодолимое желание Антона и Виктора Журбиных — всегда быть впереди, не только не отставать от жизни, но и опережать ее. У других Журбиных (дед Матвей, Илья Матвеевич, Алексей), а также у Басманова дело обстоит гораздо сложнее. Они только движутся к тому, чего добился Антон. У них остались непреодоленные противоречия, контрасты, недостатки, но зато они более массовидны, чем Антон. Все это вместе взятое обуславливает особый интерес автора именно к ним, дает ему возможность более ярко и выпукло нарисовать их образы.

Когда роман В. Кочетова увидел свет, то нашлось немало читателей и критиков, упрекавших автора в том, что он не разработал углубленно образ Антона. Настроения этой значительной части читателей «Журбиных» рецензент «Тюменской правды» выразил в такой категорической форме: «Отказ от лепки таких характеров, как Антон, привел к тому, что его почти не видишь в действии, а ведь Антон, разработавший проект реконструкции завода на Ладе, должен был нести на себе более значительную смысловую нагрузку, чем показано в книге».⁴⁷

Эти требования обусловлены привычными представлениями

⁴⁶ Д. Гранин. Беспокойные люди. — «Новый мир», 1955, № 7, стр. 23.

⁴⁷ А. Лопатин. Волнующая книга о рабочем классе. — «Тюменская правда». 1952. 28 декабря.

о композиции совершенного производственного романа, сложившимися на основе художественной практики той поры. И критикам было невдомек, что В. Кочетов намеренно нарушил утвердившееся правило. Ведь, по мысли писателя, не техника определяет характер людей, а скорее наоборот, характеры определяют состояние техники. Поэтому лицо, которое в производственном отношении является главным, в художественной структуре произведения может быть отодвинуто на второе место. И это станет особенно понятно, если учесть замысел автора, опиравшегося на лучший опыт советской литературы, возрождавшего горьковские традиции.

В повести М. Горького «Мать» есть образ профессионального революционера Николая Ивановича. В смысле политического мировоззрения он стоит головой выше Пелагеи Ниловны. И тем не менее не его сделал писатель центром своего произведения. В этом был глубокий исторический смысл. То обстоятельство, что Горький в центре повести о революционном подвиге народа поставил Ниловну, а не профессионального революционера, — это само по себе было уже гениальным общественным и художественным открытием, важность которого высоко оценил В. И. Ленин. Нужно было найти такие композиционные принципы, которые давали бы возможность глубоко и широко показать народный характер революции. Все встало на свое место, как только Горький взял за основу образы идущей к идеям социалистической партии темной забитой женщины и формирующегося революционера.

У В. Кочетова сложился замысел социального романа с широким философско-историческим осмыслением современного этапа жизни нашей страны, романа, в котором с особым вниманием прослеживались судьбы людей типичной рабочей семьи.

Социальная революция, начатая в 1917 году, продолжается и в наши дни. Отсюда возникла потребность в художественном осмыслении типа человека, нашего современника, умножающего славные традиции борцов-революционеров первых десятилетий XX века.

Впервые мысль о преемственности поколений в среде рабочего класса нашла у В. Кочетова воплощение в очерке «Младшее поколение» (1948). Очерк был посвящен молодым рабочим Кировского завода, пришедшим в цехи в годы Отечественной войны. Ветераны труда так напутствовали молодежь: «Храни, меньшой, фамильную честь... Рабочая честь — и есть наша семейная честь. Кировцы — одна семья».⁴⁸

⁴⁸ В. Кочетов. Младшее поколение. — «Вечерний Ленинград», 1948, № 247, 18 октября.

В этом очерке отчетливо выражена одна из ведущих идей «Журбиных» — идея эстафеты поколений, причем каждое последующее поколение дает больше, чем предыдущее, хотя старикам и кажется вначале, что их традиции некому будет наследовать и приумножать. В «могучей семье» кировцев «одно ее поколение достойно другого. Тридцать пять лет было известно на заводе имя Пахома Дмитриевича Платонова. Пахом Платонов был токарем высокого мастерства. Он умер. Но фамилия эта не вычеркнута из списков кировских токарей. Пахом Дмитриевич еще до войны привел на завод сына Михаила. Он стал токарем. За Михаилом к токарному станку встал Иван Платонов. Позже и дочка Настя взялась за резец токаря. А три года назад и самый младший Платонов Петр, пришел на Кировский завод».⁴⁹

Сыновья верны не только трудовым, но и революционным «боевым традициям отцов. Отцы ковали пушки против Корнилова, клепали бронепоезда, громившие Юденича. Потом они строили первые советские тракторы, мощные танки «КВ», гигантские турбины... Сыновья готовили оружие против гитлеровских армий, тоже строят турбины и тоже выпускают тракторы, но еще более совершенные и мощные.

«Отцы штурмовали Зимний, сражались под Ямбургом и Псковом, на Волге, на Кубани, под Перекопом. Сыновья много лет спустя тоже били врага под Псковом и Нарвой, победителями вступали в Берлин».⁵⁰

Идея эстафеты трудовых поколений проходит через произведения «Нево-озеро» и «Под небом родины»⁵¹ и находит воплощение в «Журбиных»; в образах потомственной семьи судостроителей раскрываются некоторые стороны жизни всего рабочего класса, а шире — судьбы пролетарского дела в нашей стране и на всем земном шаре. Поэтому неправы были критики, которые, не учитывая, что было написано Кочетовым до этого, пытались доказать, что мотив трех поколений рабочей семьи взят автором из «Дела Артамоновых». В действительности дело обстояло иначе. Сам мотив нескольких поколений рабочей семьи возник на основе жизненных наблюдений писателя, ко-

⁴⁹ Там же.

⁵⁰ Там же.

⁵¹ В повести «Нево-озеро» уже несравненно более широко развернут мотив четырех поколений потомственной рыбацкой семьи Ворониных, занятой одним потомственным ремеслом.

В романе «Под небом родины» В. Кочетов, описывая жизнь колхозного конюха Ильи Носова, подробно рассказывает о его предках: отце и деде, тоже сельских работниках.

торый в конце 40-х годов часто бывал на заводах,⁵² а в пору собирания материалов для повести «Нево-озеро» в качестве корреспондента «Вечернего Ленинграда» объездил всю Ладогу, изучая жизнь и быт ладожских рыбаков. Однако В. Кочетов несомненно учился у Горького умению показывать рост революционных тенденций в обществе через судьбу поколений потомственной рабочей семьи.

Так же обстоит дело с продолжением В. Кочетовым другой горьковской традиции — глубоко понятого историзма.

В одном из первых откликов на роман «Журбины» были высказаны такие критические замечания: «Неоправданным кажется и обилие биографий, которыми автор сопровождает характеристики почти всех героев романа. Подобные отступления, почти ничего не прибавляя к облику героев, лишь затягивают повествование, нарушают стройность композиции».⁵³

Разумеется, с весьма распространенной в то время точки зрения, для рабочего было достаточно иметь производственные показатели, а биографии и черты характера не так уж важны. Но не таков был замысел автора «Журбины». Как же сведения о прошлом героев романа могли быть «отступлениями», если композиционный принцип, который избрал В. Кочетов, как раз и предполагал использование биографических материалов? По-видимому, рецензентам хотелось, чтобы автор, пишущий о современности, повествовал лишь о событиях сегодняшнего дня, не вспоминая о минувшем. Но В. Кочетов хотел лучше понять настоящее, поэтому он не довольствовался сегодняшним днем, а заглядывал в прошлое, приоткрывал завесу в будущее.

Историзм историзму рознь. Есть историзм иллюстративный, как бы напоминание о прошлом, без глубокой связи с настоящим, своего рода воспоминания героев о «младых летах», вводимые для оживления повествования. Так, например, использовались воспоминания древнего деда Антоши Лукова в «Нево-озеро»:

⁵² В Ленинграде, в таких старых промышленных центрах, как Урал, Тула, Москва и Подмосковье, на ряде заводов много потомственных рабочих семей. Что же касается таких промышленных гигантов, как Кировский и Балтийский заводы, жизнь которых В. Кочетов близко знал, то там особенно много семей, члены которых трудятся из поколения в поколение, наследуя фамильные профессии. Показывая жизнь потомственной рабочей семьи, В. Кочетов отображал правду жизни, мимо которой проходили другие писатели.

⁵³ Т. Громова, Р. Копылова. Роман о творческом труде. — «Смена», 1952, № 62. 13 марта.

«Размечтается — молодым себя видит, двадцатилетним. И покойная Авдотья его — не Авдотья, — а Дуняшка с бойкими глазами. Встречает его на берегу, губы ее как вишня-ягодка наливная, пригретая солнцем... Ведет под руку в дом. Сижок там ждет копченый на столе, корюшка солененькая, пироги с налимьей печенкой и сороковка, морозная, на леднике остуженная. Дружки сойдутся, однолетки».⁵⁴

Стоит сравнить эти воспоминания с описанием жизни деда Матвея в молодости (за исключением лихого, «гусарского» эпизода похищения невесты) с молодыми годами Ильи Матвеевича, как станет очевидной огромная разница. Своих героев Кочетов проводит через наиболее важные этапы в жизни советского государства (1917 год, индустриализация, Отечественная война). Повествование о прошлом помогает ярче раскрыть общественные условия, сформировавшие черты героев, оно выступает важным средством художественной типизации.

Один из очерков М. Горького «По Союзу Советов», в котором рассказывалось о Днепрострое, открывался картиной воспоминаний о 1917 году (описание митинга в революционном Петрограде; образ солдата, которому не терпится вернуться к мирному труду: преобразовывать землю, срывать горы, заставить течь реки вспять). Писатель очень дорожил этой сценой, надеясь использовать ее для «давно задуманной» книги. «Мне для конца книги очень дорог и важен этот солдат, в котором проснулся человек — творец новой жизни, новой истории...»

«Вспомнил я о нем на Днепрострое, и три дня, прожитые мною там, образ его неотступно сопутствовал мне».⁵⁵

Этот эпизод с солдатом, неожиданно возникший на страницах произведения о современности и кажущийся поверхностному наблюдателю «отступлением», нарушающим «стройность композиции», на самом деле нарушает не композицию очерка, а «стройность» школярских критических догм. Ведь для того, чтобы глубже проследить закономерности исторического процесса, писатель и протягивает нити между прошлым и настоящим. Вот почему М. Горький так дорожил образом солдата. Он давал ему возможность (а она всегда для художника очень ценна) проследить истоки нынешнего положения вещей, выяснить причины, которые вызвали к жизни то или иное современное явление, своеобразный человеческий характер, ибо, чтобы

⁵⁴ В. Кочетов. Кому светит солнце. «Советский писатель», Л., 1949, стр. 128.

⁵⁵ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 17, Гослитиздат, М., 1952, стр. 184.

создать значительный образ в искусстве, необходимо глубоко понять ту реальную социально-историческую почву, которая его взрастила.

Этот принцип и применяет В. Кочетов в своем романе. Ему важно выявить то, что воздействовало в прошлом на формирование новой психологии рабочего класса, проследить истоки и корни нынешнего духовного облика рабочих. Но все это трудно было бы сделать без раскрытия того, какие испытания выпали на долю ряда поколений одной семьи, не обращаясь к той поре, когда только начинала плавиться «человеческая руда».

4

«Журбины» во многом полемический роман. Уже первые страницы его свидетельствуют об этом. Зачин сделан свежо и оригинально. Не очередной прибор рождается на листах ватмана (рассказ «Вариант второй» Д. Гранина), не новая, более совершенная прядильная машина создается («Бронзовая прялка» Е. Катерли), даже не домна входит в число действующих («Высота» Е. Воробьева), а «рабочий человек родился». В его честь гремит «салют наций», которым раньше отмечали появление на свет наследника престола.

Сцена торжества по поводу рождения человека приобретает широкий философский смысл. Этим выражается яркий оптимизм книги, идея бессмертия рабочего дела, подчеркнутая обрамляющим эпизодом (в финале романа вместе с океанским кораблем, созданным по новой технологии, «сходит со ступеней» еще один «Журбак»).

Начиная роман со сцены семейного торжества, В. Кочетов и дальше ведет читателя не на завод, не на ступени (о чем речь пойдет ближе к середине книги), а в домик Журбиных на Якорной, 19, знакомит с группой самобытных характеров.

События, описываемые в книге, разворачиваются в трудный, переломный для многих старых и молодых Журбиных момент. Предстоит коренная перестройка всей работы на судостроительном заводе.

«Но реконструкция — только ли зданий, станков, оборудования она касалась? Ни Илья Матвеевич, ни Александр Александрович и никто из присутствовавших в этот вечер за столом Журбиных не подозревал о том, что принесет каждому из них задуманная Антоном перестройка завода».⁵⁶

⁵⁶ В. Кочетов. Журбины. Гослитиздат, М., 1954, стр. 11. В дальнейшем все цитаты приводятся по этому изданию с указанием страницы.

В дальнейшем развитии действия В. Кочетов раскрывает тесную связь между условиями труда людей и их жизненными судьбами, а не просто иллюстрирует художественными образами разные стадии внедрения поточного способа производства. Дед Матвей в беседе с сыном Василием делится мыслями о будущем людей завода: «Как работать? Антоха пишет — на поток, дескать... Ладно, на поток... Полная сварка, никакой клепки. Что же, Вася, клепальщики делать будут? Куда тебе в немолодые годы подаваться? Куда Алешке идти? Чеканщикам, сверловщикам куда?.. И Илье туговато, думаю...» (26).

В этих тревожных раздумьях деда Матвея заложена суть тех общественно-личных преобразований, которые вызывает в людях коренная перестройка завода. Книга и посвящена человеческим судьбам, тому, как пойдет дальше по жизни Алексей Журбин, куда подастся Василий, как «туговато» придется Илье, словом, как в новых жизненных условиях развернутся их духовные и нравственные качества, сложившиеся задолго до этого.

Писателя привлекают в первую очередь огромные перемены в «самых сокровенных глубинах заводской жизни» (201), т. е. в сознании и душах рабочих людей, в социально-психологических процессах. Расширение одного цеха, передвижение другого, постройка третьего, постройка домны, прокладка нефтепровода, внедрение в серийное производство новой машины имеют большое значение в заводской жизни, но это внешняя сторона дела. А именно она-то и привлекала большинство предшественников В. Кочетова в послевоенной прозе, становилась сюжетно-композиционным стержнем их произведений.

В. Кочетов придает труду человека важное значение, но рассматривается он не с внешней стороны. Целью автора является не только описание общественно-производственных процессов, а вскрытие социально-психологических причин и конфликтов, которые движут людьми в процессе преобразования жизни. А наружная, вещественная и «мускульная» сторона производства входит в поле наблюдения писателя лишь постольку, поскольку она нужна для лучшего понимания сути социальных процессов.

Для В. Кочетова главное — показать революционный характер ломки, совершающейся в нашей жизни. Застой, успокоенность, самодовольство — вот что страшно.

С некоторых пор для Ильи Матвеевича наступили трудные дни. Он всегда был сторонником нового, все лучшее проверялось и осваивалось на его стапеле. «И за электросварку наружной обшивки Илья Матвеевич ратовал как хозяин. Его пред-

ставление о судосборке она не меняла. Что ж, не будет клепки — будет сварка, срок пребывания корабля на стапеле сократится. Остальное как было, так и будет.

«Но вот подуло таким ветром, что кораблю отныне строиться в цехе, по кускам. На стапеле куски эти только сметывай, соединяй — да в воду, да в воду! Сузилась, сжалась. маленькой стала задача стапельного участка, а вместе с ней и роль Ильи Матвеевича.

«Натура Ильи Матвеевича не позволяла ему ходить ни в последних, ни даже в середнячках. Место ему только в первом ряду. А для этого, получается, надо учиться» (254—255).

Перед Ильей Матвеевичем — носителем передовых тенденций — жизнь поставила новую революционную задачу. И он, десятки лет успешно решавший до этого сложные задачи, на этот раз остановился в смятении и нерешительности. Но у него крепки революционные начала, которые и берут верх. Он переламинает себя. Как ни трудно ему, но берется за учебу, ходит на уроки к молоденькому инженеру — «стрекозихе» Зине Ивановой. Алексей тоже не раз переламинает себя. Один Басманов не может угнаться за стремительным течением жизни, и его она отбрасывает на стапели ремонтного цеха.

По глубокому убеждению старших и младших Журбиных. человеку нужна прежде всего «живинка», простая и чистая душа, а все остальное приложится.

От приглашения позаниматься с кружковцами жена Антона Вера отказывается, говоря, что здесь нужен режиссер, а она обыкновенная артистка.

«— Режиссер? — возражает Василий Матвеевич. — Был режиссер. Что толку? Все равно кружок не работал. Настоящий человек нужен, с душой, а не режиссер» (288).

Вот что является самым главным для рабочей гвардии Журбиных. Нужно, чтобы живая душа была в человеке, — это основа всего остального. В Журбиных горит революционная искра, ее не замело пеплом равнодушия и зазнайства. Поэтому они выходят победителями из самых трудных испытаний.

Вот дед Матвей. С переходом завода на новый порядок работы кончился его рабочий век. Как будто обычная история. Однако необычно то, что писатель, в отличие от сложившейся традиции, не просто показал такого «отставшего» от прогрессивных методов производства человека, но еще и сделал его одним из центральных положительных персонажей романа. А произошло это потому, что В. Кочетова не столько привлекал образ отличного рабочего, выдающегося инженера, сколько тип рядового человека.

Так, например, дед Матвей по деловым качествам несомненно уступает передовому, инициативному директору завода Ивану Степановичу. Но по широте представлений о цели и назначении человека в обществе, по глубине подлинной человечности он стоит не ниже, а, пожалуй, даже выше его. Перед вступлением на должность «ночного директора» дед Матвей долго беседует с Иваном Степановичем прямо и откровенно, «по-рабочему», критикует его за бюрократические замашки. И в подтексте слов старого пролетария чувствуется: а ведь забыты, Степаныч, о том, против чего боролись люди в Октябрьскую революцию, покрылся жирком барственности, не следует тебе в новом обществе заводить старые порядки. Вот, Ильич, на что был высокий человек и очень занятый, но и он не нарушал ни разу законов и порядков, установленных народом, рожденных революцией.

Алексей Журбин — хороший работник, ежедневно выполняет много норм. Это умеют ценить и отец, и Басманов. Но для них не это главное в человеке. Когда они видят, что Алексей зазнался, начал неправильно понимать славу и гордость рабочего человека, они жестоко отчитывают его. В новой квартире знатного стахановца за красиво сервированным столом, призванным продемонстрировать перед миллионами читателей иллюстрированного журнала довольство хорошо зарабатывающего человека, звучат едкие, колющие речи.

«— Через год о тебе и помину не будет! — резко бросил Илья Матвеевич. — Одни журнальчики останутся в сундуке. Любуйся тогда.

«— Рабочий класс, — снова заговорил Александр Александрович, — он, Алеша, особенный. Он, понимаешь, плечом к плечу по земле идет. На нем ответственность какая! Знаешь ты ее, эту ответственность, или нет? Знаешь. Ну ладно. В наши с твоим батькой молодые времена в клубах плакат такой висел: земной шар — весь в цепях, а рабочий по этим цепям кроет смаху кувалдой, только брызги железные летят. Затем и живем, за то бьемся — сорвать оплетку с земного шара. А квартирки, патефончики, портретики... Вот наш с тобой портрет: с кувалдой в руках — да по цепям, да по цепям!..» (180—181).

Это очень важное место в книге, идейно-смысловой центр ее. Здесь в едином узле связаны все основные нити произведения. Сюда сходятся сюжетные линии. Этим проверяется ценность людей: насколько революционные традиции у них живы, насколько органично входят они в их натуру, определяют их действия и помыслы.

Слова Александра Александровича Басманова лучше помогают понять и художественное своеобразие произведения. Герои романа, особенно Илья Журбин, Басманов, дед Матвей, частенько употребляют в своих речах такие понятия, как «рабочий класс», «рабочая слава» в обобщенном смысле. И они не воспринимаются как дурной, митинговый стиль. Эти понятия, равно как и символическая сцена со старым плакатом, нужны для создания синтетических образов, обобщений большого размаха. Это определено целевой установкой писателя, замыслившего крупно, масштабно рассказать о революции, о ее традициях, о людях, верных не только революционному слову, но и революционному делу.

Особо нужно остановиться на обрисовке образа парторга Жукова.

Критики и читатели советовали после выхода романа в свет доработать этот образ, показать работу партийной и комсомольской организаций.⁵⁷ Но советы эти делались, как правило, без достаточно глубокого понимания содержания романа.

В. Кочетов не устоял перед искушением и без особой художественной нужды ввел непреременный образ парторботника. А его могло бы и не быть в романе, где действуют такие герои, как Журбины, ярко воплотившие в себе революционные традиции, коммунистическую партийность.

В настоящем своем виде Жуков, как художественный образ, а не как тип руководителя, отнюдь не украшает роман. Жукову отведена малодейственная роль. Он осуществляет «общее» руководство, мирит поссорившихся, проверяет план работы клуба, выступает на митингах. Автор стремился художественно конкретизировать этот образ (сцена на рыбалке). Но все эти меры оказывались тщетными, так как в главном Жуков выпал из «дела» и из сюжета, он только иллюстрировал заветную мысль автора об идеальном человеке, а сам герой не боролся, не страдал, подобно основным персонажам романа. Так идеальный человек и руководитель стал неинтересным, бледным, маловыразительным литературным персонажем.

Однако к осознанию того, что партийность произведения отнюдь не выражается только в показе образа партийного руководителя и всевозможных организационных мероприятий

⁵⁷ В клубе Мурманской судовой верфи в 1953 году на читательской конференции по роману В. Кочетова выступил инженер-конструктор Л. Калинин, критиковавший автора «Журбиных» за то, что образ Жукова получился бледным и расплывчатым. «Досадно, — сказал он в заключение, — что автор не показал работу партийной и комсомольской организации» («Полярная правда», 1953, 21 июня).

(собраний, заседаний, бесед и указаний парторга), В. Кочетов пришел уже после того, как роман был завершен. В его статье «Проблема характера»⁵⁸ имелись такие, принципиальной важности положения: «...партийность книги, партийность ее героев и партийность позиций ее автора выражается в философской концепции произведения, в его направленности, целеустремленности, в отношении автора к своим героям, в глубине поднимаемых пластов действительности, в точности расстановки социальных сил, в глубине показа роли коммунистов — партийных и беспартийных — во всей нашей жизни... Однако немалое число нас, авторов книг, посвященных нашей современности, идет по пути наименьшего сопротивления, решает вопрос, так сказать, по должностному признаку: считая нужным показать роль партии, мы в свое произведение вводим образ парторга, секретаря партийной организации...»

«Думать, что партийность приходит в книгу лишь с приходом в нее парторга, значит упрощать большую задачу — показать характерные черты, великие плоды полувековой деятельности славной Коммунистической партии».

5

В работе над образами старших Журбиных В. Кочетов мог уверенно опереться на значительный опыт советской литературы, имеющей немалые завоевания в изображении передовых людей, сложившихся в предреволюционный и революционный период (М. Горький, М. Шолохов, А. Фадеев, Н. Островский и др.). Большое значение для писателя могла иметь работа М. Шолохова над образами «Поднятой целины» (Давыдов, Нагульнов, Разметнов), о прошлом которых даны самые краткие сведения, но влияние этого прошлого (революция и гражданская война) так мастерски показано в их натурах, что, наблюдая за ними в годы коллективизации, мы отчетливо видим, какая социально-классовая среда наложила наиболее резкий отпечаток на их характеры.

Несравненно сложнее обстояло дело при создании образов младшего поколения Журбиных, черты духовного облика которых определились в предвоенное и военное время. В нашей литературе крайне невелик положительный опыт изображения человека, сложившегося в условиях советской действительности последних 15—20 лет. И самое главное, не разработаны многие отправные точки, принципы отбора и обобщения характерного

⁵⁸ «Правда», 1953, № 170, 19 июня.

жизненного материала того периода, когда перестали действовать антагонистические противоречия. Правда, некоторый опыт в этой области имелся («Молодая гвардия», «Повесть о настоящем человеке»), но значение его для работы над произведением с широким социально-историческим подтекстом вряд ли могло быть особенно плодотворным. Нужно было прокладывать свою дорогу, чтобы показать Виктора, Антона, Костю и Алексея с такой же силой обобщения и выразительности, как и старших Журбиных.

Кое в чем В. Кочетов сделал плодотворные усилия (Алексей), хотя в целом и потерпел неудачу. Трое сыновей Ильи Матвеевича выглядят все на одно лицо. Мы не видим ни у Антона, ни у Виктора, ни тем более у Кости многих журбинских черт.

Виктор и Костя — отличные производственники, новаторы, но человеческие их натуры слабо проявлены. Психологически неглубоко изображена даже личная драма Виктора, которая при ином подходе могла бы пролить свет на отдельные недостатки семейного уклада Журбиных, на существенные изъяны в воспитании молодого поколения.

Автор верно поступил, не поставив в центре романа образы технической интеллигенции, как делали в большинстве случаев его предшественники. Но, увлекшись полемикой, В. Кочетов не поработал основательно над образом инженера Антона, не показал, в чем же этот интеллигент перенял журбинскую хватку, ту «рабочинку», о которой много и хорошо говорится в книге. Его новаторство показано как акт чисто технической мысли, а не как неизбежное следствие крепкой интеллектуальной натуры, корнями вросшей в рабочее дело и поэтому в своих творческих исканиях тесно связанной с жизнью, с насущными запросами практического революционного переустройства производства. В результате Антон получился стандартным, «голубым». В его лице не раскрыты типические черты нашей трудовой интеллигенции как социальной прослойки. Поэтому значение образа Антона свелось к доказательству почтенного, но ставшего общим местом положения: из рабочей среды в наше время выходит своя интеллигенция.

А замысел у В. Кочетова был хороший. Если в рукописном варианте романа⁵⁹ в эпизодах, раскрывающих образ Антона, целые страницы посвящались картинам времен Отечественной войны, то при подготовке романа к изданию многое было уда-

⁵⁹ Автор статьи имел возможность познакомиться с рукописью романа (в личном архиве В. А. Кочетова).

лено, за исключением нескольких информационных строк о ранении. Писатель поставил более трудную, но зато и более благодарную задачу: так показать героя в мирной обстановке, чтобы читатель без труда представил, как он повел бы себя на фронте. Это была художническая установка, продолжавшая линию предшествующего творчества В. Кочетова, но в новых условиях. Писатель исходил при этом из целостного представления о человеческой натуре, о единстве социально-исторического процесса.

Если человек — дерзкий разрушитель косного в мирных условиях, если он смело идет в драку со всем, что еще крепко стоит на ногах, но всем течением жизни обречено на исчезновение, если напряженная физическая или умственная деятельность, к которой человек относится со страстью и честно, выработала у него терпение, стойкость и выдержку, то можно быть уверенным, что он мужественно поведет себя и в военных условиях. Сегодня такой человек не сгибаясь ведет борьбу с властным и хитрым бюрократом, с технической косностью, завтра, если потребуется, он смело будет взрывать вражеские доты. И мирная и военная сферы деятельности для него не абсолютно противоположные полюса жизни, а лишь меняющаяся обстановка единой советской действительности, в условиях которой он ведет себя везде как революционер.

Исходя примерно из таких соображений, В. Кочетов имел право устранять эпизоды фронтовой жизни Антона, ибо они не могли уже обогатить образ чем-либо принципиальным. Однако в условиях мирной жизни Антон показан однобоко, только с неглубоко осмысленной производственной стороны. Поэтому хороший замысел оказался нереализованным.

При работе над образами Журбиных старшего поколения В. Кочетов имел возможность во многом опереться на опыт, приобретенный им при создании персонажей рядовых тружеников в некоторых собственных ранних произведениях. Если в жизни прототипами деда Матвея и Ильи Матвеевича были старые рабочие Балтийского завода, то в творчестве В. Кочетова они имели своих предшественников в образе потомственного рыбака Кузьмы Воронина («Нево-озеро») и Родионова («Черты характера»).

Кузьма Воронин внешне выглядел так: «...лохмач, что шевелит сейчас на всех седыми бровищами».⁶⁰ Эти «бровищи» потом будут служить одной из характерных примет деда Матвея и Ильи. Да и всем внешним обликом, упрямым

⁶⁰ В. Кочетов. Кому светит солнце, стр. 130.

колючим нравом Кузьма Воронин напоминает старших Журбиных.

Ближайшим предшественником Ильи Матвеевича был и образ старого корабельного мастера Ильи Родионова из рассказа «Черты характера». Это был резкий, колючий человек. до самозабвения влюбленный в свою профессию. С ним жила дочь Тоня, которую неодолимо тянуло на стапели, хотя отец запрещал ей, ссылаясь на трудности этой тяжелой, неженской специальности.

Из рассказа «Черты характера» оказались перенесенными в роман и некоторые эпизоды. В «Журбиных» есть, например, такое место:

«Когда Тоня была маленькая, когда носила Илье Матвеевичу обед в узелке, в ту пору не только директор Иван Степанович, а и в семье думали, что она пойдет по корабельной части. Она и сама так думала, но год назад увлеклась трудами Мичурина и поняла, что быть ей не кораблестроителем, а биологом» (155).

В рассказе «Черты характера» тоже был конфликт, были противоречия, но иного порядка. Там отец не желал, чтобы дочь шла на стапели, а здесь Илья Матвеевич не стал бы препятствовать, но сама Тоня не пожелала этого сделать. В. Кочетов перенес полностью ситуации из рассказа в роман, сохранил имена и многие детали, сохранил и контрастность ситуации (все думают так, а на деле выходит наоборот), но совершенно иначе осмыслил существо противоречия: Илья Матвеевич таким, каким его узнал до этого читатель, не мог бы воспрепятствовать Тоне идти на стапели. Но противоречивость автор решает сохранить. И вот Тоня сама, вопреки сложившемуся мнению, выбирает иную дорогу. Впрочем, зерно конфликта между желанием молодого специалиста-девушки выполнять трудную, искони мужскую работу и противодействием этому со стороны кораблестроителей перенесено из рассказа в роман. Но здесь уже не отец увещевает дочку, как было в «Чертах характера», а директор — молодого, совершенно незнакомого ему инженера Зину Иванову. Конфликт от этого расширился, приобрел более емкий смысл. Иван Степанович руководствовался не родительскими чувствами, а давно укоренившимися традиционными представлениями.

В рассказе «Черты характера» имелась и такая сцена. Илья Григорьевич Родионов, пригласив домой своего лучшего друга Александра Александровича Лопарина, просил его уговорить Тоню не идти на стапели, а стать конструктором или плановиком. Он оставил дочь наедине с Лопариным, а когда вновь

вернулся домой, то «похолодел от удивления и ярости».⁶¹ Лопарин уговаривал Тоню идти именно на стапели. Так давнишние друзья стали недругами.

После этого эпизода Кочетов вставил в рассказ новеллу о том, как два бывших друга (как об этом с горечью вспоминает Илья Григорьевич) в Отечественную войну ремонтировали брешь торпедированного крейсера.

Внешний рисунок этого эпизода перенесен и в роман, но совершенно переосмыслен. В рассказе Александр Александрович и Илья Григорьевич ссорились на личной основе. А раз так, значит им надо было и по работе расставаться. Поэтому-то отличный мастер Лопарин и вынужден был уйти в цех, где собирались рыболовные тральщики.

В романе Александр Александрович тоже уходит с участка старого друга, но совсем по иным причинам. Здесь не личная обида, а социально-психологические обстоятельства играют решающую роль (кардинальные перемены на производстве, сознание Басмановым того, что он стареет и не обладает нужными знаниями для работы по-новому). Та революционная закваска, которую он получил, стала с годами сдавать, и он не смог переломить свою натуру, как сделал это его друг Илья.

Илья Матвеевич вспомнил о гражданской войне и об Отечественной, где вместе боролись и трудились Журбин и Басманов, а не просто о случайно взятом эпизоде с ремонтом крейсера в Отечественную войну в рассказе «Черты характера». Там это воспоминание было вставной новеллой, иллюстрирующей простую мысль: вот какие мы были раньше друзья. Это нужно было для создания контраста с новым положением, когда Родионов и Лопарин вконец рассорились. В романе же Илья Матвеевич потому обращается к воспоминаниям о гражданской и Отечественной войнах, что на этих двух важных этапах Басманов и Журбин находились в первом ряду. И вот теперь близкий по духу человек, характер которого закалила революционная эпоха, не выдержал большого экзамена. Сознание этого особенно остро мучает Илью Матвеевича.

Так расширялись и углублялись в романе конфликты, намеченные в рассказе. Поэтому хотя и есть в романе почти дословные совпадения с несколькими страницами из «Черт характера», но взяты описательные, второстепенные моменты. А в тех случаях, когда переносились основные ситуации, они коренным образом переосмыслились.

⁶¹ В. Кочетов. Черты характера, стр. 158.

В «Журбиных» продолжена, но только более углубленно, тема науки, связи теории с практикой, книжных знаний и жизненного опыта. Эта проблема возникала во многих ранних произведениях В. Кочетова (рассказ «Семейный профиль», повесть «Кому светит солнце», роман «Под небом родины»). Но там эти вопросы решались так, как они и поныне решаются в творчестве многих современных писателей (знания профессора орнитолога Майбородова приплюсовывались к практическому опыту птичницы Евдокии Васильевны и выходило нечто полезное и для Майбородова, и для птичницы, и для общего дела — «Кому светит солнце»; лекальщица высокой квалификации помогала ученому в практическом решении трудной технической проблемы — «Семейный профиль»).

Сходные жизненные ситуации имеют место и в «Журбиных», где буквально все учатся. Но этим не исчерпывается существо проблемы. Есть в «Журбиных» эпизод, свидетельствующий о том, насколько глубже стал В. Кочетов решать давно волновавший его вопрос. Известный кораблестроитель профессор Белов в разговоре с Ильей Матвеевичем возмущается тем фактом, что сын знакомого профессора математики, окончив десять классов, поступает на завод простым рабочим: ему следовало бы пойти в институт, из него «мог бы получиться прекрасный инженер» (168). Илья Матвеевич не соглашается с профессором: «Получается по-вашему, ... становится человек рабочим только потому, что у него нету способностей» (169). Он считает ошибочным такое мнение:

«— Хочет этот парень быть рабочим — значит, призвание такое, значит, понял место рабочего класса на земле. Что такое рабочий класс? Он все классы ведет за собой. Он все может. Он — главная сила. Вы, товарищ профессор, боитесь за сына вашего приятеля, — пропадет, назад начнет двигаться... Нет, в рабочей семье он не пропадет, он сил наберется, а после из него может такой специалист получиться, что всех нас удивит. Про Антона говорите: талантливый! А он — что? Он сначала судосборщиком был. Пропал? Нет, не пропал» (169—170).

Нужно видеть второй план этой речи, чтобы раскрыть глубокий смысл сказанных старым рабочим слов. А смысл этот вовсе не сводится к тому, что вот, например, ничего зазорного нет в том, что будущий специалист поработает ряд лет рабочим, овладеет тем или иным ремеслом. Главное в том, что он поварится в гуще народа, ближе узнает его душу, впитает в себя лучшие традиции, выработанные вековой борьбой рабочего класса. Именно в этом смысле надо истолковывать слова Ильи Матвеевича о том, что юноша в трудовой семье

«сил наберется». Ясно, что человек наберется не просто сил в смысле трудовых навыков, но гораздо большего: подлинно демократических устремлений, истинного гуманизма и творчества, понятого по-революционному, т. е. смелости в борьбе за новое, в чем бы ни состояли трудности этой борьбы. И когда такой человек пойдет учиться дальше, то больше оснований предполагать, что из него выработается превосходный специалист.

6

Если восстановить основные этапы овладения В. Кочетовым темой рабочего класса, успешно завершенной в «Журбинах», то они вырисовываются примерно в таком виде.

Начальный период — небольшой очерк «Дружба», содержащий описание некоторых передовых рабочих Балтийского завода, выпускающих продукцию высокого качества, ибо работают они «быстро, прочно, — такова балтийская марка». Тепло говорится в очерке о дружбе, скреплявшей отношения между старыми кораблестроителями Рожновым и Тарасовым.

Следующий этап — большой, развернутый очерк «Балтийская марка», в котором образ «балтийской марки» получает весьма расширительное толкование. Этот образ раскрывается в делах и поступках невымышленных героев произведения (Рожнов, Митавский, Тарасов, Михайлов, Нарицын и др.) как символ упорства, самоотверженного труда лучших рабочих Балтийского завода.

Значительным шагом вперед явился рассказ «Черты характера», в котором писатель впервые оторвался от фактической основы и создал образы, воплотившие отдельные существенные черты не просто рабочих того или иного завода, а советского рабочего класса.

И, наконец, роман «Журбины», в лучших образах которого воплощены типические стороны не только русского рабочего класса, но и сделана попытка изобразить важнейшие качества всякого настоящего человека.

«Журбины» В. Кочетова — один из лучших в послевоенной литературе романов о людях труда. И то обстоятельство, что произведение такого типа, с такой проблематикой возникло на материале жизни ленинградского рабочего класса, не представляется случайным. Ленинград — центр трех революций, средоточие огромной армии рабочего класса, наследующего и продолжающего славные революционные традиции питерских пролетариев.

Порой приходится слышать, что В. Кочетов идеализировал жизнь простой рабочей семьи, мало сосредоточил внимания на недостатках в среде рабочего коллектива. Отчасти эти замечания основательны. В обычной рабочей среде больше изъянов и несовершенств, чем об этом можно составить впечатление на основе «Журбиных». Но случилось это не оттого, что писатель плохо знал предмет или побоялся говорить о недостатках полным голосом, стыдливо прикрывая лаком наши слабости.

В. Кочетов сознательно стремился укрупнить и в «горьковском» смысле романтизировать героев романа. Он видит и знает недостатки рабочих, но предпочитает больше говорить о хорошем. Эта эстетическая позиция нашла четкое выражение еще в очерке «Долг» (1947), где автор писал: «Много приходилось встречаться мне со строителями. Разные были среди них. Весь разговор с некоторыми вертелся лишь вокруг расценки да спецодежды. Но не они определяют лицо армии строителей нашего города».⁶²

Принципы, которым В. Кочетов следовал при работе над образами Журбиных, во многом сходны с принципами изображения Ф. Гладковым основных героев «Цемент». М. Горький, оценивая удачу романа Ф. Гладкова, писал его автору следующее: «Глеб вырезан четко и хотя он романтизирован, но это так и надо. Современность вполне законно требует, чтоб автор, художник, не закрывая глаз на явления отрицательные, подчеркивал — и тем самым — „романтизировал“ положительные явления... Однако — поймите меня: я говорю не о том романтизме уstraшенных действительностью и бегущих от нее в область фантазий, а о романтизме верующих, о романтизме людей, которые умеют встать выше действительности, смеют смотреть на нее как на сырой материал и создавать из плохого данного хорошее желаемое. Это — позиция истинного революционера, и это его право».⁶³

У В. Кочетова тенденция к некоторой, условно говоря, романтизации, сочетается со стремлением постичь важнейшие пружины, двигающие жизнь общества. Однако, верно подчеркнув то обстоятельство, что и в наши дни рабочий класс является хранителем всего хорошего, писатель почти ничего не сказал о тревоге рабочих, вызванной нашими недостатками. В частности, реальные Ильи Журбины мыслили шире и несравненно самокритичнее, чем это показал В. Кочетов. В ро-

⁶² «Вечерний Ленинград», 1947, № 102, 1 мая.

⁶³ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 29, Гослитиздат, М., 1955, стр. 438—439.

мане же критика нашей жизни ограничена масштабами завода, а положительная программа подана во всемирном масштабе. Но то обстоятельство, что писатель вывел на широкую дорогу простую рабочую семью Журбиных, на время заслонило отмеченные серьезные пробелы.

Выход в свет «Журбиных» заставил некоторых авторов произведений о труде начать пересмотр своих прежних установок. В частности, В. Кетлинской, которая к этому времени заканчивала роман «Дни нашей жизни», и Д. Гранину, работавшему над «Искателями», пришлось в рукописных вариантах дополнять производственную линию «личными» моментами. Видно по всему, что сцены на катке у В. Кетлинской, адюльтер и роковая любовь к рыжей красавице у Д. Гранина были несколько механически вставлены в произведение, что отмечала и критика. По всей вероятности, такие малоудачные «коррективы» эти авторы внесли под влиянием успеха «Журбиных», но они не дали должных результатов. При всей талантливости названные книги не могли сравниться по значению с «Журбиными». Ибо нельзя полагать, как в один голос заявляли авторы газетных и журнальных статей вслед за рецензией М. Кузнецова на роман «Журбины»,⁶⁴ что «принципиальное значение» романа заключается в умелом сочетании труда и быта, личного и производственного. Конечно, и это было в романе В. Кочетова, но не оно составляло главное достижение художника. А именно в единстве личного и производственного увидели новаторское значение «Журбиных» не только критики, но и отдельные писатели. Стали появляться романы о рабочем классе, в которых с похвальной последовательностью перемежались сцены у станка и любовные объяснения («Поток» А. Пантиелева). Но результат получился самый неожиданный: в произведениях, созданных по этой схеме, только опошлялась большая благородная тема, профанировались чувства советских людей.

Действительное новаторство В. Кочетова в «Журбиных» прежде всего состоит в органичности темы рабочего класса для писателя. Замысел романа рождался не в результате скороспелой творческой командировки, а складывался как итог изучения жизни людей труда на протяжении ряда лет. В. Кочетов шел своим путем от лично увиденного к обобщениям и выводам, а не подгонял факты под очередную литературно-критическую концепцию. Короче говоря, он стремился

⁶⁴ «Правда», 1952, № 111, 20 апреля

быть художником-творцом, а не иллюстратором отвлеченных, но модных понятий.

Интерес В. Кочетова к миру простых людей, умение подметить в рядовом человеке великое и значительное — все это тоже сыграло немалую роль в оригинальном решении темы рабочего класса. Еще в одном из рассказов сборника «Черты характера» устами колхозного сторожа так определялась и авторская точка зрения на людей: «Посмотришь на иного мужичонку, ну что в нем! Нос картошкой, глаза, рот мохом заросли... Так себе портрет. Да, вишь ты, не спеши высказываться. Может, герой отечества перед тобой, — что тогда? ...»⁶⁵

Эти слова свидетельствовали о внимании писателя к внешне заурядным, но внутренне интересным и богатым людям, а не к тем, кто осенен громкой славой, вознесен должностью, отмечен значком лауреата. Поэтому в «Журбиных» показана простая рабочая семья, движение характеров в романе определяется ростом духовного, нравственного богатства, жизненного опыта, внутренней красоты и человечности (дед Матвей, Илья Матвеевич, Алеша, Катюша и др.).

В то время, когда тон нашей литературе задавали произведения вроде романов «Кавалер Золотой Звезды» и «Свет над землей» С. Бабаевского, подобный принцип изображения людей не мог не восприниматься как нечто свежее и новое.

В критических оценках «Журбиных» были разногласия насчет того, «производственный» ли это роман или не «производственный». Были и такие мнения, согласно которым «Журбины» «с равным правом можно назвать романом производственным и романом семейным».⁶⁶

Думается все же, что вернее всего роман В. Кочетова считать социальным романом, продолжившим горьковские традиции, линию лучших произведений о рабочем классе 20—30-х годов (Ф. Гладков, Л. Леонов, А. Малышкин). Эти художники брали человека в его сложном, порой противоречивом единстве, а не подменяли живое социальное существо профессией. Они стремились к углубленному социально-психологическому анализу изображаемых явлений.

В конце 30-х годов это направление в литературе о труде искусно и своеобразно продолжил П. П. Бажов. Его уральские сказы потому имели такой огромный успех, что к тому времени,

⁶⁵ В. Кочетов. Черты характера, стр. 124.

⁶⁶ В. Катаев. Люди одной семьи. — «Комсомольская правда», 1952. № 126, 29 мая.

когда они появились, наша литература все больше погружалась в созерцание не человека, а производственных процессов. Бажов вернул литературе о труде живую душу, человека — умельца и волшебника, труд которого творит чудеса. Рабочее, мастеровое и человеческое — все это переплелось в его сказах где-то глубоко корнями так, что если будешь отделять одно от другого, то только верхушки оборвешь, а корни в земле останутся.

Значение бажовских сказов, такое огромное, могло бы быть еще большим, если бы они были несколько теснее и непосредственнее связаны с социально-философской проблематикой современности. Бажов истинно по-горьковски славил труд искусного, до самозабвения преданного своему делу труженика. Его сказы излучали волшебное обаяние труда-творчества, распознавания души «каменного дела» и тем самым являлись созвучными нашей эпохе. Но они были повернуты все же не в будущее, а в прошлое, овеяны преданиями седого Урала.

Жизнь настойчиво выдвигала требование, с бажовским умением, теплотой и искренностью заговорить о современном рабочем классе и не только о его замечательном прошлом, но и прекрасном будущем. В некоторой мере это удалось сделать В. Кочетову. Труд в «Журбиных» — тоже великий волшебник, но он рушит не каменные преграды «Хозяйки Медной горы». От ударов рабочего молота дрожат материки, рушатся железные цепи эксплуатации.

Так великолепная бажовская сказка обернулась в наши дни романом о том, как сбываются чаяния народа, о волшебной силе труда, который сносит все социальные и природные преграды, мешающие развернуться силе разума человека.





В. А. КОВАЛЕВ

ИЗ ТВОРЧЕСКОЙ ИСТОРИИ РОМАНА «РУССКИЙ ЛЕС» ЛЕОНИДА ЛЕОНОВА

В критических статьях о романе «Русский лес» обычными стали оговорки относительно того, что проблемы лесоводства, поставленные в романе, представляют специальный, «производственный» интерес лишь для лесоводов и что литературному критику, да и массовому читателю незачем вникать в этот вопрос — пусть уж этим займутся ученые лесохозяйственных учреждений и вообще люди, причастные к этой отрасли народного хозяйства. И критика обходила этот вопрос, отделяла его от чисто литературной стороны романа, как бы молчаливо признавая, что есть жизненные проблемы, так сказать, инородные для литературы и будто бы и без их рассмотрения можно вполне удовлетворительно оценить качества художественного произведения. Такой подход к «Русскому лесу», не только неверен в принципе, но и лишает возможности дать более полную и всестороннюю оценку этого проблемного, многообразного по содержанию романа, раскрыть индивидуальное своеобразие и особенность идейно-художественной позиции его автора.

Все значение и идейный смысл темы русского леса в романе раскрывается особенно ярко и полно при изучении творческой истории этого произведения. Настоящая статья имеет целью рассмотреть ту часть творческой истории этого романа, которая связана с темой леса.

Само собой разумеется, сводить все многообразное содержание «Русского леса» к одной теме леса было бы неправильно. Лежащая на поверхности и очевидная, эта тема таит в своей глубине иные темы и богатство мыслей большого художника, умеющего охватывать своим взглядом целую эпоху и проникать в самую сердцевину души человека, художника, способного дать живописно зримые описания людей в определенной обстановке

и насытить повествование глубоким философским раздумьем и проникновенным чувством. Тема леса «пересекается» с иными темами — современная наука и идейная борьба в ней, отношение деятеля науки к народу, к практике, к молодежи. Эта тема является лишь одной стороной, гранью более широких общественных тем, развернутых в романе: борьба двух систем, Великая Отечественная война, формирование нового, социалистического человека. Наконец, эта тема служит автору средством для группировки характеров, определения их взаимоотношений. Лес и лесные дела — арена, поле деятельности для героев романа, для выявления человеческих характеров. В опубликованных критических статьях уже много верно сказано об идейной направленности и жизненном содержании «Русского леса», о своеобразии художника, о большом обобщающем смысле его романа.

1

«Русский лес» тесно связан с предшествующим творчеством Леонова, с самой логикой его творческого развития, с выработанным у писателя подходом к изучению действительности, с присущим ему образом художественного мышления.

Концепция романа вызревала постепенно. Об этом свидетельствует прежде всего то обстоятельство, что в предшествующем творчестве Леонова мы находим близкие темы и образы, которые играют по отношению к темам и образам нового произведения роль предшественников и даже литературных прототипов, которые, как это всегда наблюдается в подобных случаях, кроме черт сходства, имеют и черты различия.

Два центральных персонажа «Русского леса» могут быть сопоставлены в творчестве Леонова с родственными образами интеллигентов: Вихров — с образами людей, идущих к революции, к активному участию в строительстве социализма (инженер Бураго, Скутаревский, Илья Протоклитов), Грацианский — с теми, кто остался чуждым новой жизни и вследствие этого переживает духовную драму или полный жизненный крах (профессор Лихарев из «Конца мелкого человека», инженер Ренне из «Соти», Петрыгин из «Скутаревского», Глеб Протоклитов из «Дороги на океан»).

Но Вихров — во многом новый образ в леоновском творчестве. В его отношении к революции и социализму нет скепсиса. Вихров давно пришел к пониманию того, что революционная перестройка общества — единственно верный путь избавления человечества от пороков капиталистического строя. Вихров, в частности, понял, что убересть лес от дальнейшего уничтоже-

ния можно лишь в том случае, если лес будет в руках подлинного хозяина — народа. Вихров пришел к революции через свою профессию. «К революции я шел своим лесом...» — говорит он.¹ Сын трудового народа, крестьянин, пробивший себе путь к вершинам науки, Вихров сознательно и целеустремленно отстаивает интересы народа, являет пример патриотического служения родной стране.

Новым в творчестве Леонова является и образ Грацианского. Искусно применяясь к условиям новой жизни и затаив глубоко в душе свою враждебность к народу, он сеет в окружающей среде гнилой скептицизм, порочит здоровое и светлое в нашей жизни, возбуждает в людях взаимное недоверие и вражду. При этом Грацианский, как и мещанин Чикилев из романа «Вор», аттестует себя «столпом» советского общества. Ему удалось прослыть «ортодоксом» в науке лесоводства, принципиальным борцом. Грацианский раздает похвалы, проводит «проработки».

Но как ни велики его «успехи» в надувательстве и обмане окружающих людей, он не чувствует покоя и удовлетворения. Над ним всегда висит опасность разоблачения: могут распознать его истинное лицо, увидеть его фальшь и подлость. К этому примешивается и ощущение социальной и духовной неполноценности.

Еще в пьесе Леонова «Половчанские сады» возникла совершенно своеобразно истолкованная писателем тема Моцарта и Сальери, тема зависти творчески бесплодного человека (типа горьковского Клима Самгина) к человеку, живущему трудовой, осмысленной, полнокровной жизнью. Таковы противопоставленные друг другу фигуры Пыляева и Маккавеева. При этом Леонов связывает социальную и психологическую неполноценность отрицательного героя с процессами внутреннего распада в буржуазной среде. Тема эта получила развитие в «Русском лес».

Грацианский творчески бессилён, он существует лишь как критик Вихрова. Он въезжает в будущее на плечах другого.

Большое место в «Русском лес» занимает характерная для Леонова проблема «отцов и детей» — взаимоотношения старшего поколения, прошедшего большой и порою сложный путь поисков своей «человеческой должности» на земле, и молодежи, выросшей в условиях новой жизни, знающей о мире капитализма лишь по книгам да воспоминаниям отцов. Леонов тщательно исследует сложный и противоречивый процесс исто-

¹ Л. Леонов, Собрание сочинений в пяти томах, т. VI (дополнительный), Гослитиздат, М., 1955, стр. 473. Далее ссылки на «Русский лес» даются по этому тому с указанием страниц в тексте статьи.

рического «наследования», преемственности, отмечает отдельные уклонения среди молодежи от магистрального пути, которым идет народ, уклонения, вызванные главным образом недостаточной ее жизненной закалкой, отсутствием необходимого опыта «драки» с противниками социализма, а также детскую болезнь «левизны» в вопросах культурного наследия. Вместе с тем писатель подчеркивает верность детей революционным заветам отцов.

Готовы ли они продолжить дело старшего поколения? Готовы ли к борьбе со старым миром, требующей громадного культурного вооружения? Эти вопросы возникают и в «Скутаревском» (образы комсомолки Жени и коммуниста Черимова), и в «Дороге на океан» (Алеша Пересыпкин и Марина Сабельникова), и в «Обыкновенном человеке» (Алексей Ладыгин, Аннушка Свеколкина).

В «Русском лесе» все это получает дальнейшее развитие. Здесь автор особенно остро ставит перед молодежью вопрос: готова ли она вести борьбу со старым миром в области культуры? (Ср. диалоги Вихрова с Сережей и Полей). Поля Вихрова побеждает «мыслящего» нациста Вальтера Киттеля морально, Сережа совершает воинский подвиг, и это говорит о замечательных качествах нового, социалистического человека. Но это еще не все необходимое для полной победы над старым миром. Нужно готовиться к более длительной и более сложной борьбе в области идеологической, в области культуры.

«Отцы» не просто уступают дорогу новому поколению, но активно борются за молодежь, воздействуют на нее, исправляют ее ошибки и заблуждения («левизна» взглядов Сережи на культурное наследие). Вихров видит в молодежи не своих антиподов и даже не «племя младое, незнакомое», а своих друзей, продолжателей. Вихров воспитывает в Лесотехническом институте молодых лесоводов — патриотов; он воспитывает приемного сына Сережу. Его жизнь — это «педагогическая поэма».

В конце романа имеется знаменательный эпизод: Вихров решает взять с собой в Москву мальчика Калинку, встреченного им в лесу, в тех местах, где прошло его собственное детство. «Казалось, весь затихший русский лес прислушивается сейчас к знаменательному знакомству, имевшему впоследствии перво-степенное значение в его судьбе» (745). Можно усмотреть определенное сходство и в тех размышлениях о будущем, о коммунизме, которыми насыщены предшествующий роман «Дорога на океан» и «Русский лес». Моральная чистота, непримиримость к фальши и лжи, ненависть ко всему тому, что порождает страдания и несчастья людей, гордое достоинство человека,

верящего в свои неисчерпаемые творческие силы и в возможность человеческого счастья — таковы особенности нового, социалистического человека, подчеркиваемые Леоновым. С этим связано последовательное обличение писателем людей с нечистой совестью (образы пьес «Провинциальная история». «Волк», «Половчанские сады», фигура врага народа Глеба Протоклитова, Грацианский в «Русском лесе»), развенчание «спасительной» роли страдания («Конец мелкого человека», «Вор», «Дорога на океан», образ Наташи Золотинской в «Русском лесе»), обличение мнимо «смирных» людей, которые таят в душе злые намерения, а также той разновидности людей «без стержня», которые неспособны отстаивать правое дело и порою оказываются орудием в руках людей, чуждых народу.

Эти сопоставления можно было бы продолжать и дальше. Можно было бы указать зарождение в творчестве Леонова 20—40-х годов других тем и образов, характерных ситуаций, а также общих идей автора, образующих в своей системе его мировоззрение, в частности идей социалистического гуманизма, развитие линии борьбы с мещанско-индивидуалистическими взглядами, глубокого раскрытия закономерностей и сущности сдвигов в сознании и психологии человека нашей эпохи и т. д.

Очевидна преемственность образов и тем в творчестве Леонова, писателя, руководствующегося соображениями и мыслями, выработанными и выношенными в течение многих лет в процессе наблюдения над жизненными явлениями, знакомства с различными людьми. Именно это объясняет нам, почему в произведениях Леонова, столь резко различных между собой по стилю, обнаруживается единство в подходе к изображению действительности, настойчивое стремление разрешить круг определенных вопросов, волнующих писателя.

Но все эти черты сходства нового произведения с предшествующими — лишь разрозненные элементы, не составляющие сами по себе единства, чего-либо целого. Это лишь указание на то, что родословную новых характеров нужно искать не только в новейших фактах жизни, но и в прежних произведениях писателя, отразивших старые факты, из которых теперь выросли новые, что истоки идейно-художественной концепции романа следует искать не только в явлениях последних лет, когда писатель «материализовал» свое «мышление в образах», создавая рукопись романа, но и в прошлом, формировавшем художника.

В предшествующем творчестве Леонова зарождалась и тема леса.

Эта тема первоначально возникла как выражение любви писателя к родной природе, к родным местам.

Уже в раннем рассказе «Бурьга» (1922) писатель как бы заглянул во внутренний мир леса и его обитателей. Ярко описана здесь рубка леса и лирически рассказано о тревогах и боли лесных зверушек, вынужденных бежать с родных мест при приближении топора лесоруба.

В повести «Петушихинский пролом» (1922) изображается лесной северный край — глушь, тишина. «Живем в лясу, молимся колясу», — говорит петушихинский крестьянин. Нетронутые, вековые леса «от земли до неба» — это символ отсталости деревни, оторванности от революционной нови. В лесах доживает свой век монашеский скит — остаток далекой старины, XVI века («Соть»). У Леонова в 20-е годы складывается убеждение в том, что нужно дать людям выход из леса на простор, и пусть сквозь чащи и лесные дебри пройдут асфальтированные шоссе и железные дороги, а первобытная тишина природы будет разбужена строительным шумом и голосами пришедших на стройку людей. Пусть лес даст стране материалы для индустриализации, пусть лес даст стране бумагу, эту материальную основу культурной революции. Но даже в «Соти», проникнутой пафосом нового строительства, пафосом первой пятилетки, никогда, ни на одной странице романа не исчезает авторское, проникнутое лиризмом восприятие природы, красоты русского леса. Именно это обстоятельство, видимо, и объясняет поразительную ошибку М. Шагинян, обвинившую автора «Соти» в том, что он решил вопрос о цивилизации и природе «вполне реакционно»,² т. е. в пользу природы.

Но вот другой поворот этой темы, навеянный отчасти классической традицией (Чехов), а больше — всем строем нашей жизни, в которой воплощались мечтания лучших умов нашего народа. В пьесе «Половчанские сады» возникает символика цветущего сада — цветенья новой жизни, светлой, радостной, счастливой.

В созданной в годы Отечественной войны пьесе «Ленушка» есть короленковский мотив шумящего леса: лес помогает народу бороться с угнетателями. Партизанам лес шумит дружелюбно, негрозно: это — родной, русский лес. Враги же в этом лесу испытывают беспокойство, страх.

Леонов писал о лесе потому, что нельзя было не писать о нем, говоря о России и о русском человеке, о преобразовании страны в годы социалистической индустриализации, о борьбе партизан в тылу врага. О лесе он писал потому, что любил род-

² М. Шагинян. Литература и план. Моск. т-во писателей, М., 1934, стр. 106.

ную природу, сам переживал в лесу то обновление душевных сил, которое происходит у человека при соприкосновении с великолепнейшим, красивейшим явлением природы — необъятными, могучими лесными массивами. Но Леонов еще не задумывался над тем, как используются лесные богатства страны. Лесные дела до поры до времени его интересовали, может быть, только чуть-чуть больше, чем добыча каменного угля (см. его очерк, написанный после поездки в Среднюю Азию — «У колыбели Большого Анграна», 1941) или производство бумаги для нужд книгоиздательского дела (см. его «Слово к бумажникам» — выступление на съезде профсоюза рабочих бумажной промышленности в январе 1949 года). В критических статьях о раннем творчестве Леонова не раз отмечалось, что писатель хорошо знает Север, северную русскую природу. Это — результат многократных поездок Леонова в район Архангельска в школьные годы, в период каникул.

Позднее, в конце 20-х годов, Леонов совершает ряд поездок в лесные районы страны на новостройки — на строительство Сясьского, Балахнинского и других бумажных комбинатов. Описания нетронутых вековых лесов в «Соти» — непосредственные впечатления от этих поездок.

Жили в сознании писателя и далекие воспоминания детства. Они-то и вошли в главы «Русского леса», описывающие первое знакомство Ивана Вихрова с лесом. Все названия, фигурирующие в этих главах, — Пустоша, Заполоски, Облог — это реальные названия лесов в окрестностях деревни Полухино Калужской губернии, где Леонов жил некоторое время в детские годы.

Более тесно с будущим романом «Русский лес» связана статья Леонова «В защиту друга» (1947).³ Написанная в блестящем стиле леоновской художественной публицистики, эта статья была горячо поддержана не только лесоведами, но и широким кругом читателей. Отклики на статью были опубликованы на страницах «Известий» и во многих провинциальных газетах.⁴ Всероссийское общество содействия строительству и охране зеленых насаждений в 1948 году выпустило специальный сборник под названием «В защиту друга». Не без прямого влияния леоновской статьи были созданы в Грузии общество «Друг леса» (осуществившее большие посадки деревьев вдоль дорог) и на Украине — Общество по охране и развитию природы (число членов около 150 тысяч). В ноябре 1948 года в Цен-

³ «Известия», 1947, № 306, 28 декабря.

⁴ «Известия», 1948, 4 и 15 января; «Советская Белоруссия», 1948, 5 марта; «Бакинский рабочий», 1948, 17 января, 10 и 11 февраля, и др.

гральном доме литераторов состоялась встреча писателей с лесоводами. Здесь отмечена была (в выступлении Г. Р. Эйтингена) действенная роль очерка Леонова в деле защиты леса.

Писатель выразил назревшее стремление народа быстрее восстановить разрушенные во время войны зеленые насаждения в городах и селах и принять меры к защите лесов от неразумных порубок.

В послевоенный период советское правительство вырабатывает и осуществляет план лесопосадок в обширных засушливых районах юго-востока страны. Во второй послевоенной пятилетке поднялись дубравы в степях на площади 10 тысяч гектаров, новые леса раскинулись на территории свыше 2800 тысяч гектаров.⁵ В этой обстановке усилившегося внимания к лесу автор статьи «В защиту друга» явился как бы «фокусом силовых линий». К нему стали обращаться все, кто болел душой за судьбы русского леса.

Статья эта не осталась отдельным эпизодом творческой биографии художника, а явилась началом поворота писателя к глубокому изучению лесных дел.

Постановка вопроса еще была ограниченной и сугубо практической, но в статье уже бегло намечается связь темы леса с темой патриотизма, с задачей раскрытия мыслей и чувств советского человека — патриота. Когда мы думаем о родине, говорил писатель, в воображении нашем предстает не только наше славное прошлое или «индустриальные накопления пятилеток», но и «спелые нивы в синих перелесках, заветная рощица детства, где безгонорарно концертирует какая-то милая пичуга, — хоромы дремучих лесов, наконец, в тишине которых созревают благодетельные дожди, поильцы урожая. . . И кто знает, что было предсмертным видением советского солдата, сраженного при взятии рейхстага, — заплаканная мать, или дымный призрак Днепрогэса, или одинокая русская березка на колхозной меже?»

Есть в статье и беглое замечание о том, что в нашей стране «поредело зеленое племя» и что на одной сессии Верховного Совета выяснилось, что у нас действуют 70 лесозаготовительных организаций, «но что-то редко попадают отчеты о ходе восстановления нашей лесной казны».

Писатель стал присматриваться к лесным делам, заинтересовался ими глубже. Ему рассказали о крупных недостатках в охране и возобновлении лесов, в самой системе ведения лесного хозяйства. Из крупных специалистов-лесоводов большую

⁵ Миллионы гектаров новых лесов. — «Смена» (Ленинград), 1956. № 35, 10 февраля.

помощь писателю в ознакомлении с лесными делами оказал виднейший ученый, профессор Лесотехнической академии им. С. М. Кирова М. Е. Ткаченко, автор многочисленных трудов, в том числе фундаментального учебного пособия для высших учебных заведений «Общее лесоводство».⁶ Леонов знакомится с состоянием лесов центральных районов страны, предпринимает поездки в Тульские засеки (дубовые леса; название историческое — здесь в период татарского нашествия русские в целях обороны создавали лесные завалы). В 1950 году он побывал в Монзинском леспромхозе (Вологодская область) и на показательной лесной даче Лисино под Ленинградом.

Многочисленные встречи и беседы со специалистами лесного дела и с лесниками позволили писателю хорошо ознакомиться как с состоянием лесов в европейской части страны, так и с положением в области лесоводственной науки.

Так постепенно тема леса все больше занимала писателя и в конце 40-х годов стала элементом его новых творческих замыслов. В это время Леонов приступил к реализации замысла нового романа. Работа Леонова над романом относится к 1950—1953 годам (журнальный текст имеет дату: «январь 1950 — сентябрь 1953»; отдельное издание: «январь 1950—декабрь 1953»; сюда включается, очевидно, переработка журнального текста).

2

Роман Леонова находится в несомненной связи с лучшими произведениями русской лесоводческой научной и научно-популярной литературы. Леонов талантливо продолжил дело классиков лесоводства, которые прививали любовь к лесу, дали примеры яркой, поистине художественной популяризации лесных знаний, самоотверженного отстаивания леса от хищнических appetитов лесопромышленников.

Много изданий выдержали книги Д. Кайгородова «Беседы о русском лесе. Чернолесье (Лиственный лес)», «Беседы о русском лесе. Краснолесье (Хвойный лес)», «Из зеленого царства». Автор этих книг, отличный знаток леса, умел просто и поэтично писать о лесе, ратовал за «разумное пользование дарами природы». В «Краснолесье» говорится: «Кто полюбит лес, тот будет его беречь».⁷ Д. Кайгородов далее приводит слова С. Аксакова из «Записок ружейного охотника Оренбургской

⁶ М. Е. Ткаченко умер 25 декабря 1950 г. на 73-м году жизни.

⁷ Д. Кайгородов. Беседы о русском лесе. Краснолесье. СПб., 1904, стр. VII.

губернии» о том, что он «никогда не мог равнодушно видеть не только вырубленной рощи, но даже падения одного большого подрубленного дерева; в этом падении есть что-то невыносимо грустное» и добавляет: «—Как понятны эти слова русскому сердцу!»

Иного характера трехтомный труд Ф. К. Арнольда «Русский лес», написанный «деловой прозой», с массой статистических выкладок и экономических обоснований. Цель своего труда автор определяет так: завербовать «друзей и защитников леса», указать им средства «в деле сбережения леса» и «накопления богатств, достаточных не для современного только поколения, но и для более многочисленного потомства».⁸ Труд свой автор заключает словами: «Будемте хранить родные леса, как часть дорогой нам России, за которую кровь наших дедов и отцов обильно лилась и на полях Европы, воздевающей к нашим богатствам, и в грозной стихийной Азии».⁹

Богата по содержанию книга Н. В. Пономарева,¹⁰ рисующая историю лесного дела в России и состояние лесов на рубеже XIX и XX веков. Автор глубоко исследовал причины обезлесения страны. «Главным... бичом лесоистребления является продажа на сруб или на вырубку»,¹¹ — пишет Н. В. Пономарев. Помещики продавали леса, проматывая «наследственное» и «благоприобретенное», крестьяне продавали общественные леса, чтобы уплатить налоги, и т. д.; купец же не был заинтересован в дальнейшей судьбе леса.

Сопоставляя «Русский лес» Леонова с этими трудами дореволюционных лесоводов, мы находим много общего и в патристическом пафосе, и в самой заботе о благе будущих поколений.

Близки ко многим страницам романа Леонова яркне по форме работы видного советского ученого проф. М. Е. Ткаченко.

Книжка проф. Ткаченко «Лесоводы» (1941) рассчитана на поступающих в лесные высшие учебные заведения (возможно, это переработанный текст вступительной лекции для студентов).

⁸ Русский лес. Составил Ф. К. Арнольд. Т.т. I и II, 2-е изд. СПб., 1893, стр. 5.

⁹ Русский лес. Составил Ф. К. Арнольд. Т. III, изд. 2-е, СПб., 1897, стр. 240.

¹⁰ Современное состояние государственного, общественного и частного лесного хозяйства в России. Исследование Н. В. Пономарева. СПб., 1901

¹¹ Там же, стр. 280.

М. Е. Ткаченко вспоминает былую незавидную участь лесовода в царской России, дает обзор художественной литературы, отразившей деятельность русских лесоводов (произведения Чехова, Короленко, Боборыкина, Куприна, Лескова, Завадовского). Автор пишет живо, увлекательно:

«Роль леса в жизни человека очень велика. Осмотритесь вокруг себя: вас со всех сторон окружают вещи и предметы, сделанные из древесины.

«Древесина — это пол, по которому вы ходите, стол, за которым вы работаете, бумага, из которой сделаны ваши книги и тетради, футляр радиоприемника, музыкальный инструмент.

«Из древесины изготовлен вагон, который перевозит вас из края в край нашей необъятной родины, корабль, плывущий по нашим рекам и морям.

«Древесина — это шпалы, по которым ежедневно проносятся тысячи поездов.

«Древесина — это кузов автомобиля, зарядный ящик, ложе вашей винтовки».¹²

Обращаясь к молодежи, М. Е. Ткаченко говорит: «Далеко не все знают, насколько она (работа лесовода, — В. К.) увлекательна, порою романтична, какое отличное применение могут найти в ней такие качества молодого поколения нашей эпохи, как сила, ловкость, мужество, воля к преодолению трудностей».¹³

Проф. Ткаченко был прекрасным лектором. Вот что мы читаем в биографическом очерке, появившемся в посмертном издании его книги «Общее лесоводство» (1955):

«Своими лекциями проф. Ткаченко прививал слушателям любовь к лесохозяйственной специальности, вызывал горячее желание приносить пользу родине „на ниве лесной“. Яркой и волнующей бывала его вступительная лекция, читаемая для студентов-новичков, только что переступивших порог старейшего лесного вуза нашей страны. В ней М. Е. раскрывал значение и особенности профессии лесовода и, что очень характерно, привлекал к ней молодежь не красивыми посулами и легкой дорогой, а, наоборот, — трудностями, терниями лесной специальности и в связи с этим говорил о ее благородстве, о большом значении ее для нашей страны, для народа. После этой лекции обычно многие студенты стремились пойти на лесохозяйствен-

¹² М. Е. Ткаченко. Лесоводы. Изд. ЛТА, Л., 1941, стр. 5—6.

¹³ Там же, стр. 32.

ный факультет, причем даже те из них, которые первоначально не имели намерения поступать на этот факультет».¹⁴

М. Е. Ткаченко хорошо знал русские леса: «Шипов лес и Бузулукский бор, леса Ленинградской области и Марийской АССР, массивы Карелии и Урала, леса Вологодской области и Удмуртии, Краснодарского края и Калининградской области — все это места, где ступала нога лесовода Михаила Елевферьевича Ткаченко, все это — объекты его пытливого взора, тонкого анализа». Ткаченко ценил тех работников, которые, как он говорил, «собирают материал в живом лесу, а не в коридорах учреждений».¹⁵

Характеризуя научные интересы М. Е. Ткаченко, автор очерка отмечает, что Ткаченко «одним из первых поднял вопрос о взаимной связи методов лесоводства с методами лесорексплуатации» (т. е., если перевести с академического языка на более простой и общепонятный, указал на то, что нужно беречь лес и разумно проводить вырубки). Идея защиты леса проходит через его произведения.

В очерке приводится отзыв о Ткаченко проф. Н. В. Третьякова, хорошо знавшего покойного еще со школьных лет: «Вся его славная жизнь отличалась высокой принципиальностью; он не переносил научного карьеризма». Не все, знавшие ученого, «правильно понимали его характер, иногда питали к нему обиду, неприязнь и даже враждебность. Возможно, что он бывал временами и несправедлив в своих суждениях о людях, но обычно не узко личные соображения руководили им, а интересы дела, науки, убежденность в своей правоте».¹⁶

Приводится в статье такой факт, характеризующий преданность проф. Ткаченко науке. Как-то в присутствии сотрудников он «с обычной для него прямотой и вместе с тем просто сказал, что если бы ему предоставили выбор — сделать научное открытие и на 10 лет раньше умереть, или не сделать открытия, но зато прожить на 10 лет дольше, то он безусловно выбрал бы первое».

Проф. Ткаченко поэтизирует свою профессию, свой труд. Деятельность ученого в его представлении полна романтики, подлинной поэзии.

Ткаченко очень любил молодежь, заботился о воспитании лесоводов. Он сознавал, что все сделанное в области лесовод-

¹⁴ И. Мелехов. Михаил Елевферьевич Ткаченко (1878—1950). В книге: М. Е. Ткаченко. Общее лесоводство. Гослесбумиздат, М.—Л., 1955, стр. 11.

¹⁵ Там же, стр. 9, 10.

¹⁶ Там же, стр. 11.

ства является по существу «предысторией», что лесоводы его поколения, по его словам, «вероятно сыграют роль композиторов, написавших увертюру к будущей опере».¹⁷ В этом высказывании таится мысль о том, что полное налаживание лесного хозяйства на основах постоянства пользования и с широким внедрением в практику всех достижений лесоводства — еще дело будущего. В этой устремленности в будущее чувствуется характерная черта человека, связанного с профессией лесовода. У К. А. Тимирязева имеется такая формула: «Лесовод в значительной степени человек завтрашнего дня. „Сегодня“ для лесоводства важно, но „завтра“ неизмеримо важнее».¹⁸ Плоды своего труда лесовод иногда не видит: леса растут медленно, десятилетиями. Лесовод работает для будущего.

Приведенные сведения о М. Е. Ткаченко «говорят сами за себя»; они поразительно напоминают отдельные черты образа Вихрова, созданного Леоновым. Что это — случайное совпадение, объясняемое тем, что таких лесоводов, как Ткаченко, у нас немало и правдиво отраженные писателем их типические черты не могли чем-то не напомнить и облик одного из наших виднейших лесоводов, неустанного борца за русский лес? Или же это тот самый удачно найденный прототип (Леонов был знаком с М. Е. Ткаченко), который так любят разыскивать литературоведы? Во всяком случае эти черты сходства не случайны и имеют немаловажное значение, ибо чертами сходства литературы с реальными фактами объясняется и сила реализма и глубина воздействия литературы на действительность.

3

Но связь романа Леонова с историей русского лесоводства этим не ограничивается. Она более глубока. Чтобы выяснить это, ознакомимся с положением в области лесоводства, сложившимся в последние десятилетия.

Классики русского лесоводства А. Ф. Рулзкий, М. К. Турский, Ф. К. Арнольд, Г. Ф. Морозов, Н. С. Нестеров, М. М. Орлов, М. Е. Ткаченко и другие выработали общую теорию лесоводства, установили соотношение возобновления лесов с лесоэксплуатацией. В их трудах (и в практике опытных лесничеств) была выработана и утвердилась идея постоянства пользования лесом (кстати, признанная и за рубежом).

¹⁷ И. Мелехов. Михаил Елевферьевич Ткаченко (1878—1950). стр. 10.

¹⁸ К. А. Тимирязев. Сочинения, т. 10, Сельхозгиз, М., 1940. стр. 170.

Г. Ф. Морозов в своем «Учении о лесе» объяснял ее возникновение просто и убедительно — «нуждой в лесе»: людям нужен лес, его рубят сейчас и будут рубить в будущем, поэтому необходима такая система ведения лесного хозяйства, которая соотносила бы годовую рубку с годовым приростом (иначе лес в короткий срок будет вырублен, как он уже вырублен в некогда лесистых районах средней полосы России и на Украине). М. М. Орлов писал в начале своей деятельности: «Идея постоянства пользования есть основная для лесного хозяйства, неизменная для всех разнообразных форм, в которые она отливается».¹⁹ Эту идею он отстаивал и в советские годы. В своей книге «Очередные вопросы лесоустройства» (1931) он подчеркивал: «Принцип постоянства пользования лесом есть догмат лесного хозяйства».²⁰

Выводы классиков русского лесоводства вошли в Основной закон о лесах, принятый 27 мая 1918 года Всероссийским Центральным Исполнительным Комитетом Советов крестьянских, рабочих, солдатских и казачьих депутатов и подписанный 30 мая 1918 года В. И. Лениным и Я. М. Свердловым. В этом документе указывается, что необходимо обеспечить: «а) постоянство лесовозобновления в стране и б) постоянство удовлетворения общегосударственных и общенародных лесных потребностей».²¹

В пояснениях к Основному закону о лесах, опубликованных тогда же, в 1918 году, подчеркивалось:

«Для сохранения леса необходимо отказаться от усиленных рубок свыше годовичного прироста. Если в одном году вырубить больше, чем его прирастает, в следующем году сделать то же и т. д., то лес будет уничтожен, и население, наши потомки, окажутся в невыносимо тяжелом положении. Чтобы предупредить это, лесной закон устанавливает, что отпуск леса в каждом году не должен превышать годовичного прироста».²²

Так в одном из первых своих законов советское правительство, заботясь о национальном достоянии — лесных богатствах, поставило задачу пресечь хищнические рубки — это наследие старого режима — и организовать правильное лесное хозяйство,

¹⁹ М. Орлов. Содержание и цели лесоустройства. «Известия С.-Петербургского лесного института», 1903, вып. 9, стр. 246.

²⁰ М. М. Орлов. Очередные вопросы лесоустройства (1927—1930 гг.). Изд. журнала «Лесное хозяйство и лесная промышленность». Л., 1931, стр. 122.

²¹ «Леса республики», 1918, № 5—7, стр. 427.

²² Там же, стр. 351.

обеспечивающее удовлетворение потребностей страны в лесе. Однако уже в 20-е годы этот принцип стал оспариваться в лесоводческой литературе, причем противники идеи постоянства лесопользования ссылались на растущие потребности новостроев в лесе. Проф. С. А. Богословский, например, считал возможным составлять план лесоэксплуатации (т. е. вырубок леса) независимо от плана лесоустройства (от правильного ведения лесного хозяйства в целом).

Решительно выступил против этих тенденций профессор М. М. Орлов. В своих статьях 1927—1930 годов он писал, что озабочен выработкой «трезвого плана» ведения лесного хозяйства, «равно удаленного от обеих крайностей: и от принципа безудержной рубки, не оправданной широкой идеей государственной необходимости, и от идеи самодовлеющего государственного лесного хозяйства, сохраняющего во что бы то ни стало исторически определенное размещение лесов на территории нашей страны».²³

Казалось бы, вопрос ясен. Казалось бы, что позицию Орлова нужно было поддержать, как разумную, а его выступления против «рубки леса без реальных ограничений», прикрываемой «пышными фразами о плановости, индустриализации и т. д.»,²⁴ признать правильными.

И действительно, взгляды Орлова нашли поддержку со стороны ряда ученых и практиков лесоводства (М. Е. Ткаченко, Н. В. Третьякова и др.).

Его сигнал о неблагополучии в лесном хозяйстве, создавшемся к концу 20-х годов, подкреплялся свидетельством М. Е. Ткаченко. М. Е. Ткаченко с тревогой писал о том, что в последние десятилетия наукой позабыт вопрос о том, какое влияние на естественное возобновление леса оказывают приемы его эксплуатации.²⁵

Что это все означает в действительности, М. Е. Ткаченко показывал в своих работах конца 20-х и начала 30-х годов. Он писал о лесных пожарах, все еще уничтожающих немало лесов, о неочищенных лесосеках, захламляющих лесные площади и служащих местом зарождения вредителей деревьев, о том, что ценные древесные породы зачастую используются на заборы или идут на дрова, что на лесозаготовках деревья валяются «с повреждением подроста». В 1933 году М. Ткаченко приво-

²³ М. М. Орлов. Очередные задачи лесоустройства, стр. IV.

²⁴ Там же, стр. 120.

²⁵ Проф. М. Ткаченко. Влияние эксплуатации леса на возобновление. Отд. оттиск из журнала «Лесное хозяйство и лесная промышленность», Л., 1931, стр. 3.

дл такие тревожные факты: «Вследствие вырубki хвойных лесов в Московской области, разливы даже реки Москвы стали сопровождаться наводнением в нашей столице... В некоторых местах Курского района из-за оврагов заброшена почти половина всей земельной площади... В некоторых местах Воронежского района ЦЧО за 100 лет площадь под песками увеличилась в 10 раз, после того как на песчаной почве был вырублен лес».²⁶

Горечью, но и истинной любовью к русскому лесу и горячим стремлением добиться перелома в ведении лесного хозяйства проникнуты заключительные строки одной из работ М. Ткаченко. Имея в виду известную гоголевскую фразу из «Мертвых душ»: «Дымом дымится под тобою дорога, гремят мосты...», М. Ткаченко писал: «Дымом дымятся наши лесные дороги при лесных пожарах, а мосты гремят при отсутствии ремонта и кредитов на улучшение дорог в лесах. Темп развития нашего лесного хозяйства слишком медлителен. Но чем труднее и длиннее путь, отделяющий нас от национального использования энергии солнечного луча лесным хозяйством, тем больше усилий должно быть направлено на достижение этого идеала!»²⁷

В 30-е годы объявились решительные противники принципа постоянства лесопользования, противники расчетливого использования лесных богатств. К их числу принадлежали, в первых, некоторые практические работники лесной промышленности, не желавшие затруднять себя хлопотами о расширении лесозаготовок в лесах Севера и Сибири; они избирали линию наименьшего сопротивления, используя леса, находящиеся «под рукой», в центральных районах страны, рядом с удобными дорогами. Кроме того, сказывались пережитки хищнического отношения в лесу. Наконец, среди противников этого принципа были разного рода «леваки»-демагоги в области науки, которые под флагом борьбы с буржуазной идеологией опрокидывали самые основы лесоводства и всякие нормы пользования лесом. Последние были особенно опасны, ибо они умело пристраивались к преходящим настроениям времени, выступали в качестве «теоретиков», в роли борцов за чистоту теории, неустанно говорили об интересах социалистического строительства, которым якобы угрожает принцип постоянства

²⁶ [М. Е.] Ткаченко. Лес в жизни и строительстве СССР. АТИ, 1933, стр. 9—11.

²⁷ М. Е. Ткаченко. Возникновение и распространение лесохозяйственных идей. (Материалы Центральной комиссии ко Дню леса). Изд. Центрального дома специалистов, М., 1929, стр. 24.

пользования. Среди этих «леваков»-вульгаризаторов были, естественно, разные люди — и искренно заблуждавшиеся, и карьеристы; не исключена была возможность и отдельных вредительских действий под маской «ортодоксии».

Начались систематические нападки на труды М. М. Орлова и Г. Ф. Морозова, особенно усилившиеся после смерти Орлова (1931). Раздувался всячески один отрицательный эпизод в деятельности Орлова, выступившего незадолго до Октябрьской революции с брошюрой, в которой он высказывался против национализации лесов.²⁸

Орлов был объявлен идеологом капиталистического лесного хозяйства. О его трезвых замечаниях по поводу ведения лесного хозяйства «леваки»-вульгаризаторы писали как о «наглом выпаде апологета капитализма».²⁹ Представителей школы Морозова—Орлова «проработчики» квалифицировали в качестве «дипломированных лесных сторожей, до конца преданных своим бывшим хозяевам».³⁰

Применялся авторами и такой софистический прием: принцип постоянства пользования лесом отстаивают, мол, немецкие лесоводы Вагнер, Эвербах и другие, т. е. представители буржуазной науки; ввиду этого наше социалистическое хозяйство не может иметь ничего общего с этой идеей! Как будто все, возникшее при капитализме, должно быть безоглядно и немедленно отбрасываемо.

Столь же вульгаризаторского толка была книга Н. Алексеевича и Б. Чагина «Против реакционных теорий на лесном фронте». Им же принадлежат статейки в журналах «Лесное хозяйство и лесозащита».³¹

Книга этих авторов — образчик вульгаризаторского отношения к научному наследию, недопустимого «проработнического» отношения к советским ученым.

²⁸ Этот момент нашел отражение в «Русском лесе». Некоторые черты биографии М. М. Орлова мы находим в жизни профессора Тулякова. Во время встречи с ним Вихров вспоминает об этой «жестокой ошибке» Тулякова (250—254).

²⁹ В. Н. Афанасьев и Д. А. Вильнин. Апология капитализма в учении о лесе. Против морозовской школы в лесоводстве. С предисловием Д. А. Конторина. Северное краевое издательство (Архангельск), 1932, стр. 79

³⁰ Там же, стр. VI. Обвинение совсем в духе нападок Грацианского на Вихрова с намеками насчет получения от купца Кнышева ежемесячных 25-рублевых подачек.

³¹ См., например, статью «За выкорчевывание буржуазных теорий в лесном хозяйстве» в журнале «Лесное хозяйство и лесозащита», 1932. №№ 1—3.

Авторы квалифицируют Морозова как реакционного ученого, метод исследования которого якобы характеризуется таким набором «грехов»: «1) идеалистическими моментами (интуиция), 2) метафизичностью и механицизмом», а также «созерцательным объективизмом».³² Одного из последователей Морозова они упрекают в «реакционной спенсеровщине», а теорию проф. Орлова называют «феодално-капиталистической».

Морозов и его последователи, по мнению авторов этой книги, придерживаются такого кредо: «... не нарушай естественную гармонию леса, не вмешивайся в „дела“ природы, пассивно следуй за ней». Мало того, отстаиваемые школой Морозова постоянство пользования и другие положения, пишут они далее, «находятся в кричащем противоречии с социалистической практикой нашей лесной промышленности и смыкают их авторов с практикой вредителей».³³ Больше того: применение принципа постоянства лесопользования привело бы к срыву плана второй пятилетки.³⁴

Так честные советские ученые-патриоты — сторонники прогрессивной теории лесоводства — объявлялись защитниками вековой отсталости страны и людьми, не заслуживающими доверия, вредителями.

Естественно, что эти нападки не могли остановить движения творческой мысли наших лесоводов (об этом свидетельствуют труды М. Е. Ткаченко, Н. В. Третьякова, В. Н. Сукачева П. С. Погребняка, Г. Р. Эйтингена и многих других ученых), но они не могли не тормозить дела улучшения лесного хозяйства, ибо демагоги-«леваки» потворствовали самым отсталым настроениям, освящали безудержную, неограниченную рубку леса в европейской части страны. Алексейчик и Чагин рекомендовали в качестве основного метод концентрированных рубок на больших площадях с последующим «искусственным возобновлением», т. е. посадкой леса на вырубленных территориях.³⁵ Этот метод мог принести большой ущерб лесному хозяйству, ибо при недостаточной технике в те годы трудно было производить в больших масштабах мероприятия по облесению оголенных

³² Н. Алексейчик и Б. Чагин. Против реакционных теорий на лесном фронте. Критика учения проф. Морозова, Орлова и их последователей. Гослестехиздат, М.—Л., 1932, стр. 29. Как это напоминает стиль нападок Грацианского, усматривавшего в книгах Вихрова «созерцательный объективизм и обывательский экономизм, порочные следы надклассового эклектизма и механистического эмпиризма» и т. д. (422).

³³ Там же, стр. 41, 27.

³⁴ Там же, стр. 12.

³⁵ Там же, стр. 65, 85.

площадей. Ссылки же на то, что лесов у нас много и что не следует бояться их истощения, или были основаны на незнании истинного состояния лесов в европейской части страны, или же представляли легкомысленный трюк, рассчитанный на людей, не посвященных в лесные дела: лесов у нас, конечно, много, но большая их часть приходится на долю Сибири и Севера, между тем как используются во все возрастающих масштабах преимущественно леса ближние, истощенные уже в XIX веке и в первые десятилетия XX века.

По иронии жизни нападки на идеи Морозова и Орлова появлялись тогда на страницах журнала, называвшегося «В защиту леса» (1937).

Постепенно такого рода неправильная оценка наследия Морозова и Орлова и отрицание принципа постоянства лесопользования среди определенной части лесоводов стали признаком «хорошего тона» и вытверженным «общим местом», так что, когда в 1946 году проф. Н. П. Анучин и Е. И. Лопухов попытались в печати реабилитировать принцип постоянства пользования лесом и выдвинули требование восстановить кафедры лесоустройства в лесных вузах, против них выступили дружно, даже с оттенком благородного негодования. Особенное недовольство людей, рутинно мыслящих, вызвало заявление авторов, что М. М. Орлов — виднейший ученый, у которого «учились поколения наших лесоводов», и что в 1931—1933 годах в лесной печати «имела место резкая и далеко не во всем правильная критика теории лесоустройства».³⁶

Н. П. Анучин и Е. И. Лопухов напомнили, что В. М. Молотов в своем выступлении на XVII съезде партии указывал «на недопустимость уничтожения лесов в ближайших от центра районах и на слабость лесокультурных мероприятий в засушливых районах»³⁷ и что законом о пятилетнем плане на 1946—1950 годы было предусмотрено развитие лесозаготовок на севере и востоке страны и сокращение рубки в лесистых районах страны, а также большие лесовосстановительные работы на Украине.

Выступление Н. П. Анучина и Е. И. Лопухова было резко раскритиковано в лесоводческих вузах. Анучин и Лопухов в свою очередь возразили своим критикам, и таким образом завязалась полемика.

³⁶ Н. П. Анучин, Е. И. Лопухов. Лесоустройство и лесоснабжение. (К столетию русского лесоустройства). — «Лес», 1946, № 2—3, стр. 19—20.

³⁷ XVII съезд Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков). Стенографический отчет. Партиздат, 1934, стр. 369.

Приемы вульгаризаторских нападок попытались возродить на страницах журнала «Лесная промышленность» Г. Е. Кофтов и П. В. Васильев. В статье под заголовком «Вредная статья по важному вопросу» они «квалифицировали» указанную выше статью Анучина и Лопухова так: защита «чуждого нам» принципа постоянства пользования; попытка «пропагандирования у нас организационных устоев частновладельческого лесного хозяйства»; «запоздалый рецидив наступления на марксистско-ленинскую теорию советской лесной экономики».³⁸ Кофтов и Васильев указывали, что принятие точки зрения Анучина—Лопухова «означало бы, что мы свои пятилетние или годовые планы лесозаготовок должны строить не на основе требований народного хозяйства, а исходя исключительно из размера возобновления лесов за соответствующие периоды и отбросив в сторону наши народнохозяйственные планы».³⁹

Один из авторов этой статьи, П. В. Васильев, в последние годы объявил себя одним из решительных противников теории Морозова и Орлова. В своей книге «Сокровища советских лесов» (1949) он уверял, что никакой опасности истребления лесов в малолесных районах не существует (см. главу «Лес во власти человека»), и призывал рубить лес всюду, где только возможно: «...всячески форсируя заготовки в районах лесозаготовочной зоны (вся соль состоит в том, что такого «форсирования» в эти годы фактически не проводилось, — В. К.), мы в то же время не можем пока отказаться от использования лесов малолесной, лесодефицитной зоны, в том числе и водоохраных лесов (т. е. даже в той лесной зоне, где, по постановлению СНК СССР от 23 апреля 1943 г., рубка воспрещена, кроме рубки ухода, — В. К.)».⁴⁰

Развернутое обоснование своей позиции П. В. Васильев дал в статье, которую опубликовал на страницах своих «Трудов» Института леса АН СССР. Статья называется «Экономические вопросы воспроизводства в лесном хозяйстве». На каждом шагу автор аттестует себя как принципиального марксиста. Текст статьи насыщен соответствующими терминами — «базис», «принцип расширенного воспроизводства» и пр.

Принцип постоянства пользования лесом, уверяет он, это принцип буржуазной лесной науки. По поводу утверждения со-

³⁸ «Лесная промышленность», 1946, № 10, стр. 30, 32.

³⁹ Там же, стр. 30, 31. Последняя цитата невольно заставляет вспомнить близкое по духу обвинение Вихрова Грацианским в том, что он — Вихров — хотел бы «ограничить советские рубки годовым приростом, другими словами — осиротить котлованы наших пятилеток» (440).

⁴⁰ П. В. Васильев. Сокровища советских лесов. Гослесбумиздат, М.—Л., 1949, стр. 50.

ветских лесоводов, считающих, что истребление лесов при капитализме происходит в силу невозможности применения этого принципа, П. В. Васильев замечает, как искушенный начетчик: это «значит допускать, что идеи и теории капиталистического общества не адекватны его базису». «Допуская подобное противоречие, — продолжает Васильев, — мы даже с чисто логической точки зрения оказываемся перед неразрешимой загадкой: почему в капиталистических странах, где вся власть, наука, печать и пр. находятся в руках капиталистов и помещиков, никто из них никогда не выступал против этого принципа лесопользования».⁴¹ П. В. Васильев и не подозревает, что его «капитальнейший» довод — лишь софистика, скольжение по внешним противоречиям, фиксируемым поверхностным взглядом. Автору трудно понять простую истину, что принцип постоянства пользования лесом, несмотря на то, что он не находит применения за рубежом в масштабе отдельных стран, представляет собою экономически выгодную систему ведения хозяйства, ибо обеспечивает помещикам, у которых сохранились еще поредевшие леса, какой-то определенный уровень доходов. Зачем же им критиковать этот принцип? Зачем же им вырубать весь принадлежащий им лес в короткий срок?

Второй довод Васильева состоит в том, что принцип этот якобы выражает закон простого воспроизводства, а мы должны быть сторонниками расширенного социалистического воспроизводства и, следовательно, «расширения участия лесного хозяйства» в нашем строительстве. Здесь Васильев, пишущий так много по вопросам леса, обнаруживает совершенно превратное представление о сущности теории постоянства лесопользования, которая вовсе не предусматривает сохранения объема имеющейся древесины на одном и том же уровне. Слова о «расширенном лесовоспроизводстве» — лишь пышный покров бессодержательности отстаиваемых им взглядов.⁴²

Диву даешься, читая «откровения» П. В. Васильева в ученых трудах института, призванного быть в первых рядах борцов за наведение порядка в лесном хозяйстве! Понятно, почему работа этого института, оторванного от актуальных проблем лесоводства, подвергалась критике на страницах газеты «Лесная промышленность».⁴³

⁴¹ «Труды Института леса», т. X, М., 1953, стр. 17—18.

⁴² Нельзя в связи с этим не указать на то, что в лекции Вихрова удачно высмеиваются «настойчивые утешители», которые, с негодованием отвергая слово «лесовозобновление», соглашались на «лесовоспроизводство» (319).

⁴³ Е. Лопухов. Институт леса Академии наук СССР и лесная промышленность. — «Лесная промышленность», 1952, № 15, 21 февраля.

Таковы некоторые факты борьбы направлений в лесоводстве в тот момент, когда Леонов, заинтересовавшись лесными делами, выступил со статьей «В защиту друга» и затем стал думать о будущем романе «Русский лес».

4

Леонов смело поддержал прогрессивное направление в науке. В своем романе он своеобразно отразил идейную борьбу в области лесоводства и активно вмешался в нее.

На страницах «Русского леса» глубоко обосновывается теория постоянства пользования лесом; автор последовательно разбивает ходячие возражения против нее.

Герой романа Вихров — сторонник этой теории. Он гордится тем, что продолжает определенные научные традиции, он знает, что эта теория наиболее верно отражает народное мнение о лесе. «...первой же книгой своей он (Вихров, — В. К.) поддержал тогда еще не скомпрометированное научное течение так называемого непрерывного лесного пользования» (57). Чтобы не было никакой неясности, Леонов в ряде мест формулирует ее сущность: это — «система лесного хозяйства, когда в целях сохранения источника древесины ежегодная вырубка производится в объеме полученного за год прироста» (251). Наиболее полно эта теория обоснована в лекции Вихрова. Вихров так разъясняет ее новичкам-студентам: «...площадь лесов, входящих в состав хозяйства, делится на число участков, равное цифре рубочного оборота, так что пила приходит на последний из них, лишь когда первый снова вырос для рубки... Приблизительно так же ведется дело в животноводстве, где ежегодный забой скота соразмеряется с приплодом и живым весом, нарастанным в стаде. Вряд ли было бы благоразумно вчистую вырезать все поголовье в одной области и затем с детской улыбкой приниматься за соседнюю» (318). В этом учении «выражена забота о потомках и бескорыстная преданность отчизне» (318).

В другом месте Леонов так раскрывает содержание книги Вихрова (попутно разбивая возражения против этой теории): она была проникнута «жгучим чувством тревоги за будущее»; «до него (Вихрова, — В. К.) лишь немногие с такой смелостью говорили о лесе» (419). Герой романа исходил из того, что лес требуется «во все возрастающих размерах» и что поэтому «целью лесного хозяина должно являться поддержание леса в состоянии, наиболее выгодном для получения отличной древесины в наибольшем количестве. Для этого рубки, согласован-

ные с приростом и возрастом леса, должны были возмещаться правильным возобновлением его и вестись с таким расчетом, чтобы ко времени вырубки последней лесосеки на первой успевал выпспеть новый, промышленного качества лес. Возможный при этом разрыв между производством (имеется в виду лес центральной и южной части СССР, — В. К.) и потреблением, по мнению автора, следовало возместить вовлечением в хозяйственный оборот еще не освоенных лесных массивов европейского Севера, Сибири и Дальнего Востока, сокращением расточительных отходов при обработке, более совестливым поведением человека на лесосеке, воскрешением лесов путем немедленного лесоразведения на вырубках и пустырях, повышением прироста за счет ухода и осушки заболоченных лесов, защитой от пожаров и, наконец, борьбой с гниением дерева в изделиях и в лесу...» (419—420).

Вихров предвидит даже смехотворные возражения «со стороны дачников» и иных лиц, что он, мол, «излишней тревогой» окрашивает судьбу русского леса. «Еще вчера Марья Гавриловна, — непременно скажут мне, — лукошко рыжичков да опять набрала в осинничке!...» (323). Вспоминает он в своей лекции и «злостные попытки выдать наш призыв к осмотрительному и бережному обращению с лесом — за приглашение воспретить любые рубки» (323).¹⁴

Антипод Вихрова Грацианский выступает с позиций ярого противника этой лесоводственной теории и лесоустройства. Он говорит Поле: «Взгляните на карту сибирских лесов, и вы поймете, что при любых годовых нормах рубки никакая опасность истощения не грозит этому, буквально неисчерпаемому зеленому океану» (118). А еще почти за 20 лет до этого, в 1923 году, он внушал Вихрову, выпустившему свой первый большой труд: «...нам в особенности потребуется древесина, э... и как раз из запаса территорий европейских», пока «через сотню лет, мы, то есть освобожденное человечество, не подкопим достаточно сил для исправления варварских ошибок прошлого во всепланетном масштабе. Утешься, старина: прогресс не остановится... по истощении местных лесов он просто переберется в другие, нетронутые районы» (272).

Взгляды Грацианского совершенно ясны, и больших цитаций здесь не требуется.

Стоит ли также подчеркивать, что его демагогические «доводы» и суждения весьма напоминают фальшивую аргумента-

¹⁴ Последние строки добавлены автором в текст отдельного издания.

цию некоторых реальных противников школы Морозова и Орлова?

Создавая художественно обобщенные картины жизни и типические характеры, автор «Русского леса» разоблачает вредность левацкого вульгаризаторства и тонко обнажает идейно-психологические корни поведения носителей подобных взглядов, показывает их методы борьбы, их приемы шельмования честных ученых, их виртуозное хамелеонство и поразительно ловкую, по-своему умную приспособляемость к различной обстановке. В образе Грацианского и его сторонников — Андрейчика и других — схвачены и запечатлены их повадки, их типичные рассуждения, их иезуитское поведение, их фальшь и пошлость, их творческое бессилие.

Наши сопоставления романа с реальными фактами показывают, что леоновские образы — не «чистый» вымысел писателя, продукт его творческой фантазии, а отражение, порою очень точное, реальных явлений в лесоводстве и в лесном хозяйстве, результат пытливого изучения жизненного материала. Такие сопоставления дают возможность полнее раскрыть общественное значение реалистической литературы, которая ставит своей целью, по известной формулировке И. С. Тургенева, «изучение и воспроизведение общественной жизни в ее типических проявлениях».⁴⁵

На фундаменте фактов писатель построил здание художественной правды. Он не просто «придал» своим персонажам черты людей лесоводственной специальности, но «сплавил» воедино и их профессиональные черты, профессиональное видение мира, и своеобразные, сложные психические качества, и особенные, резко различные жизненные пути и личные судьбы, и их мышление, показанное в становлении и развитии в связи с историей нашей страны в революционную эпоху, в связи с большим миром народной и государственной жизни. Образы антиподов — Вихрова и Грацианского — конечно, не исчерпываются лесоводственными понятиями. В них читатель видит глубокие изображения человеческих характеров, большие обобщения типических процессов идейной борьбы нашего времени.

Творческая фантазия писателя-реалиста направлена на то, чтобы факты действительности собрать, сконцентрировать в цельные, крупные образы, развить более полно скрытые в них возможности и тенденции, обнажить их сущность и ее многообразные индивидуальные проявления, раскрыть неуловимую

⁴⁵ И. С. Тургенев, Сочинения. Редакция К. Халабаева и Б. Эйхенбаума, т. 12, ГИХЛ, М.—Л., 1934, стр. 291.

на первый взгляд связь между ними, показать их в движении, дать им верную общественную оценку.

Отход художника от фактов наиболее заметен в их «сочетании», в их идейном и эстетическом осмыслении, в своеобразной психологической разработке типов, в том, как через всю пестроту и мелькание различных событий, через «гамму оттенков» самых различных характеров, через обыденное и идеальное художник выражает свою идейно-художественную концепцию революционера и патриота, человека, смотрящего на мир и на людей с точки зрения народа, с учетом его сегодняшних и завтрашних интересов, с позиции правды, как бы она ни была порою горька.

5

Тема леса разработана в романе многогранно. Представление о лесе слито с воспоминаниями о детстве. Это — родные места, приволье, радостный мир. Человек, любящий Россию, не может не любить ее природы, ее лесов.

Лес — источник воды, хранитель жизни, друг человека, «инструмент человеческого счастья» (722).

Навсегда запоминаются леоновские поэтические описания родника в лесной чаще, дающего начало большой русской реке: «Из-под камня в пространстве не больше детской ладони роилась ключевая вода. Порой она вскипала сердитыми струйками, грозясь уйти, и тогда видно было, как вихрились песчинки в ее размеренном безостановочном биении» (75); «билась во впадинке вечная мускулистая струйка» (276).

Надо беречь этот источник жизни. И народ бережет его: «Не виднелось ни валов земляных, ни крепостных стен поблизости, но все достояние государства — необозримые пашни с грозами над ними, книгохранилища и могущественная индустрия, лес и горы на его рубежах — служит родничку прочной и надежной оболочкой. И, значит, затем лишь строит народ неприступные твердыни духа и силы, и хмурое войско держит на своих границах, и самое дорогое ставит в бессонный караул, чтоб не пробралась сюда, не замутила, не осквернила чистой струйки ничья поганая ступня» (75—76).

Родничок — это своего рода ядро, вокруг которого все вращается в этом атоме (если позволено сравнить систему образов со структурой атома). Этот источник защищает Вихров, защищают все люди, любящие жизнь, верящие в будущее. Источник жизни защищает Советская Армия в смертельной борьбе с фашистским нашествием.

Лес уничтожался в огромных масштабах в условиях буржуазно-помещичьего общества. Леонов показывает это с изумительным знанием лесоводства и его истории средствами художественной публицистики (вступительная лекция Вихрова), а также через раскрытие судеб людей (купец Кнышев, прославившийся истребителем русского леса; старый ученый лесовод Туляков, потерявший веру в то, что общество сможет задержать уничтожение лесов; борец за русский лес профессор Вихров; «хранитель леса» крестьянин Калина) и в ряде незабываемых сцен (лесной пожар, рубка сосновой рощи).

Леонов анализирует проблемы леса глубоко, как знаток дела, как художник-социолог.

К. Маркс писал о том, что развитие капиталистической промышленности «энергично проявило себя» «уничтожением лесов».⁴⁶ Энгельс в письме к Н. Ф. Даниэльсону подчеркивал: «Что касается обезлесения, то оно является не в меньшей степени, чем разорение крестьянства, одним из жизненных условий буржуазного общества».⁴⁷ Ленин в своем труде «Развитие капитализма в России» отмечал, что русские леса истребляются лесопромышленниками и что «этот процесс идет с громадной быстротой».⁴⁸ Наглядное подтверждение правильности заключений классиков марксизма дает и современное состояние лесов в капиталистических странах, в частности катастрофическое уменьшение лесных площадей, вследствие хищнических рубок, в США.⁴⁹

В наше время борьба за лес — это в сущности борьба против старых методов хищнического использования леса. Эта мысль проходит через роман.

Вихров знает, что пренебрежение к лесу, косная инерция расточительного отношения к лесным богатствам страны могут быть преодолены и искоренены, ибо они идут вразрез с главным стремлением социалистического общества. Он хорошо знает о бережном отношении народа к лесу. Во время своих поездок по стране он «подслушал» «голоса родной земли»: «Позже, на знаменитых вихровских лекциях, это они говорили устами профессора» (182). Вихрова нельзя «столкнуть» с избранного им пути, его порыв и вдохновение способны не ис-

⁴⁶ К. Маркс и Ф. Энгельс, Собрание сочинений, т. XVIII, стр. 258.

⁴⁷ К. Маркс и Ф. Энгельс, Избранные письма. Госполитиздат, М., 1953, стр. 449.

⁴⁸ В. И. Ленин, Сочинения, т. 3, стр. 463—464.

⁴⁹ М. Е. Ткаченко. Общее лесоводство. Гослесбумиздат, М., 1955, стр. 43—49. См. также журнал «Большевик», 1951, № 3, стр. 3.

сякать многие десятилетия, ибо он вырос из «почвы» и иным быть не может, как брошенный в землю желудь не может не стать дубом. Свою жизненную цель он видит в преодолении старого отношения к лесу, в борьбе за внедрение нового отношения человека к природе, к богатствам, предоставленным в пользование не одного живущего сейчас поколения, а многих будущих поколений.

Борьба за лес, за его сохранение и развитие является частью общего процесса борьбы за прогресс, за подлинно человеческие условия жизни. Тема леса не существует в романе «отдельно». Лес, лесные дела — это арена, где сталкиваются различные характеры, люди различного мировоззрения, жизненного опыта, стремлений. Три социально-психологических типа крупным планом выделены художником: образ «депутата лесов» Вихрова, образ «левака» и демагога Грацианского, ведущего скрытую разрушительную работу, и образ Чередилова, человека равнодушного, робкого, знающего горькую правду о лесе, но боящегося сказать о ней и в силу этого самой логикой жизни отбрасываемого на сторону Грацианского, в число противников Вихрова. Бегло намечен и четвертый тип в образе академика Тараканцева. Это ученый, оторванный от жизни, с комической важностью употребляющий псевдоученые словечки: «биогеоценоз», «коакция» и др. В этих фигурах отражены, конечно, не только типические черты лесоводов. Различие и конфликт между Вихровым и Грацианским, между Вихровым и Чередиловым отражают во многом характерные черты идейной жизни и идейных столкновений нашего времени вообще.

Через разработку этой темы, через раскрытие одной из сторон современной действительности писатель показывает особенности нашей эпохи в целом, рождаемые ею человеческие характеры, остроту борьбы нового со старым. С подлинным историзмом и философской глубиной, с публицистической страстностью Леонов раскрывает тему леса как тему борьбы за жизнь, за завтрашний день нашего народа. В основе идейно-художественной концепции романа лежат, говоря словами автора, «мысли о будущем и поставленных под угрозу источниках жизни» (317). Они отчетливо и концентрированно даны в лекции Вихрова, представляющей средоточие основных идей романа, выражение задушевных мыслей автора, его волнений и тревоги, его горячей любви к России и к русскому человеку, его уверенности в победе света над тьмой. Ярко показано здесь подлинно поэтическое восприятие ученым своей научной области, его живая увлеченность своей профессией.

Но общая характеристика темы леса в романе еще не дает полного представления о ней. Тема эта играет также большую композиционную, организующую роль, объединяет в единое сюжетное движение самые разнообразные характеры. Полифонически звучит эта тема в романе: то она возникает как второстепенный, быстро исчезающий мотив, то вспыхивает волнующей драматической сценой, то выливается в красочное описание леса, то становится объектом страстного спора и столкновений между героями, то выражается средствами художественной публицистики. Лирический образ русского леса раскрывает нежную любовь русского человека к милой родине, красоту души русского народа.

Проследим несколько подробнее за тем, как тема леса включается в симфонию романа, начинает получать все более мощное, полифоническое звучание и затем переходит в иные темы.

Впервые мы встречаемся с упоминанием о лесе на 24-й странице романа в рассказе Поли Вихровой о переменах, происшедших в городе Лошкареве и его окрестностях с момента отъезда оттуда в Москву ее подруги Вари. Поля упоминает между прочим о том, что Облог, знакомый обеим девушкам с детства, наконец дорубили и что это повлекло за собой некоторые мелкие житейские неприятности для жителей городка (стало ветрено). Мельком возникает эта тема и во время первого прихода Поли в дом отца. Поля как бы вскользь спрашивает Таиску, за что же бранят отца в печати? «За то и бранят, что лес бережет» (43), — просто отвечает та. Вскоре после этого автор, разъясняя читателю полины думы об отце, говорит о научной расправе Вихрова и Грацианского.

Автор далее рассказывает о детских годах «обвиняемого» — Вихрова, о том, как постепенно впечатления бытия подготавливали крестьянского паренька к будущей деятельности лесовода. Здесь и романтически увлекательный поход Ивана Вихрова в лесные дебри, и встреча с лесником Калиной, и первое знакомство его с родничком, и его столкновение с купчиной, который, куражась, самолично срубил великолепную вековую сосну, — «крестьянский паренек с кулаками вступился за русские леса» (100). Борьба за русский лес начинается в простейшей, элементарной форме.

Снова автор возвращает читателя к настоящему времени: Поля беседует в бомбоубежище с Грацианским, поражается простодушно тому, что «в такой тишайшей области, как лес, могут твориться такие громкие происшествия» (116). В объяснениях Грацианского проскальзывает фальшь, но Поля ее не замечает.

Поля хочет знать всю правду об отце, как бы она ни была горька, ибо для нее моральная чистота превыше всего.

Автор продолжает прерванный рассказ о молодости Вихрова: вторым толчком в его жизни, определившим его будущность, была встреча с профессором Туляковым, почувствовавшим в мальчике любовь к лесу.

В предреволюционные годы истребление леса продолжалось все в больших масштабах: «Похоже было, что владельцы лесов, напуганные первой революцией, торопились сбыть громоздкое и несправедливое имущество до вступления в права истинного хозяина» (153—154). Только знакомство в Лесном институте с большевиком Крайновым помогло Вихрову понять, что «спасения русских лесов надо искать не в добровольном самоограничении помещиков, а в решительном народном перевороте» (158).

В последующих скитаниях по России, представшей Вихрову «в своей заплаканной красе» (185), он увидел не только хищнические рубки и лесные пожары, но и небережное отношение населения к лесу (лес был «чужой» собственностью — помещичьей или государственной).

Вихров не принимал участия в революционной борьбе, как его друг Крайнов. Но в 1917 году Вихров прослыл «большевиком», так как сказал по поводу частновладельческих лесов, не подлежащих юрисдикции лесного департамента Временного правительства: «— Значит, народу придется силой восполнить этот пробел в лесном законодательстве!» (241). Судьбы леса переплетаются с судьбами революции.

Так в связи с судьбами русского леса определялись постепенно жизненные цели героя и происходило его духовное формирование. Даже его семейная история переплетается с историей лесоводческих исканий. Вихров пишет свою первую книгу с «побочной целью» ввести Лену, будущую его жену, «в лес, как в родную семью, и пусть она посылно поможет ему в борьбе за своих новых друзей» (247).

Во время второй встречи с Туляковым, уже после Октябрьской революции, Вихров предстает перед своим учителем как убежденный сторонник его прогрессивной лесоводческой теории. Вихров становится крупным ученым. Выходят его труды, и вот тут-то, в начале 20-х годов, и начинается многолетняя распря между Вихровым и его постоянным критиком Грацианским. Автор подчеркивает демагогические нотки в выступлениях Грацианского. Не так уж озабочен он самим решением вопроса, да и в поведении его было много такого, что заставляло думать и о его духовной неполноценности, и о каких-то скрытых целях

его мнимо принципиальных выпадов, и о его пристрастии причинять боль ближнему, и о карьеристских замыслах.

И вот писатель внезапно как бы распахивает перед читателем дверь из тесной комнаты, и открывается панорама широкого мира. Такова лекция Вихрова. В ней собраны воедино главные идеи романа. Вихров говорит об истреблении лесов на Руси и об опасностях, проистекающих из этого. Он блестяще обосновывает теорию постоянства и непрерывности лесного пользования. Его речь звучит обвинением капитализму и содержит призыв к советской молодежи — «будущим хозяевам преобразуемой земли» — возглавить «поход за зеленого друга» (325).

Лекция Вихрова, проникнутая патриотическим пафосом, хорошо гармонировала с временем, когда она читалась, — с суровой обстановкой первых месяцев войны, с духовным подъемом народа в борьбе с ненавистным врагом. Поле, слушающей эту лекцию, становится ясно, что ее отец совсем не такой, каким он рисовался ей под влиянием статей Грацианского.

Теперь читателю делается понятным и близким Вихров. Мы вступаем во вторую половину романа: автор переносит центр тяжести на повествование о Грацианском.

Грацианский сделал карьеру в обстановке, когда считали левизну «признаком известного благомыслия» (474). Он нашел свое призвание в совершенно своеобразной области: он стал «специалистом по корню зла» (421), профессионалом-«критиком», живущим за счет творческого труда другого человека. Сам творчески бесплодный, он пишет одни лишь критические статьи и, к сожалению, не встречает отпора. Это — тип профессионального «проработчика», один из наиболее отвратительных отрицательных типов нашего времени. Вместе со своими беспринципными соратниками — «вертодоксами», фамилии которых можно «насаживать» одну на другую — Андрейчик, Ейчик и (самый опасный и увертливый левацкий демагог) Чик, он расправляется с честными работниками, с теми, у кого имеется «паразитическая склонность к так называемому самостоятельному мышлению» (117).

Далее автор усиливает «обличение обличителя» (534), показывая, что истоки грацианщины не только в личных качествах Грацианского или карьеризме. Автор дает возможность читателю произвести углубленное исследование этих истоков. Самые разнообразные приемы использует писатель для достижения цели, в частности диалоги во время встреч Грацианского с различными людьми в военные годы. Но полную ясность в понимание смысла грацианщины вносит один эпизод из его прош-

лого — то зерно, из которого проросло это ядовитое растение. Грацианский — порождение буржуазно-интеллигентской среды, порождение, по выражению Горького, позорного десятилетия⁵⁰ (1907—1917 годы) в истории русской буржуазной интеллигенции. Леонов описывает юношеские годы Грацианского, историю участия его в ученической организации «Молодая Россия», рассказывает о предательстве, которое совершил молодой Грацианский. Грацианский, проникнув в революционную среду, изнутри вносил в нее разложение. Это была своего рода зубатовщина, которая и стала главной чертой его социального поведения.

Грацианский — это тип человека, чуждого народу, который распространяет в среде советских людей «газ недоверия» (681). Такова его «функция».

Совершенно оригинально автор ставит точки над *i*. В предпоследней главе романа рассказывается эпизод знакомства Грацианского с «дамой Эммой». Это далекое прошлое оказывается самым убийственным обвинением Грацианскому, не менее сильным, чем заключительный эпизод его жизни — контакт с темными шпионскими элементами.

Писатель как бы снимает перегородку между настоящим и прошлым, делает события разных эпох «одновременными». Эта «одновременность» настоящего и прошлого, подчеркнутая композицией романа (главы о прошлом чередуются с главами о настоящем), внутренняя связь между отдаленными событиями, сопоставляемыми между собой и как бы происходящими «последовательно», придает роману своеобразие и огромную силу убедительности.

С каждым таким сопоставлением все ярче вырисовывается масштабность и величие подвига Вихрова и все обнаженнее выступают внутренняя опустошенность и мизерность Грацианского. Вихров, приближаясь к старости, думает о жизни и о будущем. Грацианский же лишь накапливает выписки из высказываний мыслителей всех времен и народов о благодетельности самоубийства.

В журнальном тексте глухо упоминается о том, что Грацианский в зимние месяцы 1942 года покончил самоубийством. В отдельном издании автор ввел дополнение, разъясняющее, что осуществил Грацианский это «посредством проруби», и очень важную реплику Вихрова: «— Правда... такой несколько простонародный способ самоубийства не очень вяжется с его балованной натурой... ибо это долго и холодно! но зато при

⁵⁰ М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, т. 27, Гослитиздат, 1953, стр. 316.

этом не остается следов и оснований для догадок. Мы же в Валерием (Крайновым, — В. К.) вообще сомневаемся, не оставил ли он у проруби шапку и палку нашим простакам, в намерении еще раз обвести их вокруг пальца!..» (755).

Борьба с грацианскими не закончена.

Повествование о лесоводах и о русском лесу приобретает в романе глубокий философский смысл. В конфликте двух лесоводов писатель увидел конфликт противоположных характеров, в их борьбе — черты идейной борьбы нашего времени. «Производственный» материал у Леонова, интересный сам по себе (Леонов, в отличие от некоторых других писателей, сумел читателя заинтересовать и взволновать этим материалом), служит средством для раскрытия политических, философских и психологических проблем.

По силе общественного воздействия «Русский лес» можно сравнить с крупнейшими произведениями советской и дореволюционной классической литературы. В критике уже отмечалась творческая связь автора «Русского леса» с Чеховым, который так тепло и проникновенно писал о русском лесу и выражал негодование против хищнических рубок и истребления. В творчестве Чехова возникло сопоставление расцвета человеческой жизни с цветущим садом, счастливого будущего людей — с заботой о природе, о лесах. Леонов, связанный с русской национальной художественной традицией, подхватывает, как эстафету поколений, чеховскую мечту и показывает, как в современную нам эпоху рождаются люди, которые не только умеют ценить красоту леса и стремиться к лучшей жизни, но и деятельно бороться за претворение мечты в действительность, даже если эта борьба нелегка и продолжается очень долго.

6

Появление романа «Русский лес» в журнале «Знамя» (№№ 10—12 за 1953 год) сразу же вызвало много различных откликов в печати — восторженных и кислых. В ряде критических статей заключались всякого рода шаблонно-традиционные упреки автору то по поводу якобы «витиеватости» языка романа (А. Тарасенков), то относительно «надуманности» образов (М. Щеглов), то насчет непреодоленной «достоевщины» (З. Кедрина). Интересующая нас тема в них затрагивалась бегло, в общей форме. Касаясь взглядов писателя на лесные проблемы, критики глухо говорили о том, что эти мысли, «пусть даже не всегда бесспорные», однако же интересны.

Роман обсуждался на многочисленных читательских конференциях в библиотеках, вузах, в Союзе советских писателей, в Институте русской литературы АН СССР в Ленинграде, в Доме ученых в Горьком, Всесоюзной Публичной библиотеке им. В. И. Ленина, Институте лесоводства АН УССР, Поволжском лесотехническом институте им. М. Горького (г. Йошкар-Ола), Полоцком лесном техникуме и т. д. В целом читатели положительно оценили роман Леонова.

Что касается лесоводов, то часть из них отнеслась к «Русскому лесу» отрицательно. Это проявилось на первом же по времени обсуждении романа в Институте леса АН СССР, состоявшемся 16 января 1954 года.

С докладом выступил проф. П. В. Васильев. Отдавая дань достоинствам «Русского леса» как художественного произведения, докладчик отказывал роману в правдивости изображения жизни и верности основных идей. Характерно это стремление отделить в романе «художественность» от жизненной правдивости и общественной значимости. Оказывается, положение в лесном хозяйстве и в науке дано в романе «в извращенном виде». Требование героя романа профессора Вихрова (а вместе с ним и Леонова) звучит «как требование свертывания лесозаготовок», как «примитивный протест против истребления лесов».⁵¹

П. В. Васильев говорит, что этот самый «порочный» принцип проповедовали некоторые, с его точки зрения, горе-теоретики. Так, напоминает он, в журнале «Лес» (1946, № 2—3) писалось: «Социалистическое лесное хозяйство не отказывается от принципа постоянства пользования лесом» (имеется в виду указанная выше статья Анучина и Лопухова, — В. К.). В газете «Лесная промышленность» от 21 февраля 1952 г. была также злобедная агитация в пользу этого принципа: некий автор озабочен тем, чтобы, цитирует П. В. Васильев, «годовое потребление было равно годовому приросту, ибо тогда потомкам останется столько же, сколько получено нами» (имеется в виду статья Лопухова, — В. К.). Все это было осуждено научной общественностью, уверяет докладчик. И далее он заключает: «Образ профессора Вихрова не типичен для передовых деятелей нашего лесного хозяйства». «В этой части романа, где речь идет о лесе, советского народа нет».⁵²

⁵¹ П. В. Васильев. О романе Л. Леонова «Русский лес». Доклад, прочитанный и одобренный на научном совещании Института леса АН СССР 16 января 1954 года (машиннопись), стр. 9, 10.

⁵² Там же, стр. 12, 14, 15.

Не показана в романе, по мнению Васильева, и роль партийного руководства в лесном деле (это — неточно: не говоря уже об образе коммуниста Крайнова, мы можем найти в романе ряд указаний на то, что партия поддерживала Вихрова, что именно благодаря этой поддержке Грацианский и его сторонники не смогли заглушить голос Вихрова и остановить его деятельность, — В. К.).

П. В. Васильев, наконец, подводит слушателей к «практическим предложениям»:

«Очень и очень досадно и тяжело выступать против первого романа о русском лесу со всеми этими весьма неприятными для автора суждениями и заключениями, ибо нельзя сомневаться в том, что автор руководствовался самыми благими намерениями. Но его постигла неудача. Особо необходимо указать на крайне нежелательные последствия выхода этого романа для дела подготовки наших молодых специалистов по лесу». «Студенческая молодежь узнает из романа „Русский лес“, — а он издан тиражом в 130 тысяч и читают его сотни тысяч, — что, оказывается, все это неверно, что правда на стороне Орлова — Тулякова. Нужно ли доказывать, что в таком виде роман „Русский лес“ наносит большой ущерб делу воспитания молодых лесных кадров?»⁵³

Именно в стенах Института леса патриотическая книга Леонова, проникнутая тревогой за судьбы леса, и встретила первый и резкий отпор! Не случилось ли это потому, что сам факт появления книги показывал советской общественности наглядно, что этот академический институт не был знаком с состоянием русских лесов, а если и знал истинное положение дел, то отмалчивался?

Как-то в «Литературной газете» говорилось, что есть люди, которые «боятся заявлять свое мнение», не любят «хлопот и возни: доказывать, спорить, добиваться — стоит ли?» Они «охотно ссылаются на приказания свыше, они любят повторять: — Начальству виднее!..»⁵⁴ Не этой ли болезнью были больны некоторые работники Института леса? Не этим ли объяснялось их отрицательное отношение к «Русскому лесу» Леонова, где высказана горькая правда? Конечно, в романе могли оказаться какие-то погрешности и неточности, но разве ими определяется его основная ценность?

⁵³ Там же, стр. 17, 18.

⁵⁴ М. Черепанов. Цена молчания. — «Литературная газета», 1956, № 45, 14 апреля.

Вскоре после этого совещания состоялось обсуждение «Русского леса» в Ленинградской лесотехнической академии (23 марта 1954 года).

Накануне совещания в многотиражке «Лесная правда» (от 17 марта) были опубликованы отзывы о романе преподавателей этого учебного заведения.

Доценты А. А. Байтин и А. В. Преображенский поместили заметки под красноречивыми заголовками — «Надуманная книга» и «Неоправдавшиеся надежды». Первый писал: «Оказывается, все силы Вихрова направлены на борьбу за „непрерывное лесное пользование“. Старая и убогая идея!» Второй упрекнул Леонова в том, что он неглубоко ознакомился с лесным хозяйством.

Несколько иначе — более объективно — оценили роман два других автора — проф. В. П. Огневский и доцент Н. Л. Благовидов, хотя и в их статьях было много непродуманных и необоснованных претензий к автору романа. Справедливости ради надо сказать, что редакция газеты отметила «односторонность» публикуемых заметок.

Обсуждение состоялось вскоре после этого, 23 марта. Что же сказали здесь знатоки лесного дела? Они... почти единодушно осудили роман. Нашелся лишь один здравый голос студента т. Мороза, который, разделяя тревогу автора «Русского леса», сказал: «...если исходить из нужд все растущего нашего народного хозяйства и все эти нужды осуществлять только за счет леса в европейской части, то ясно, что... мы можем оказаться очень скоро нищими».⁵⁵

Поразительную резолюцию приняло это собрание:

«Автор... не разобрался в проблеме леса...»

«Автор... не сумел дать в своем романе подлинной тематики леса в действенной форме (?), и роман не имеет права называться „Русский лес“».

Наука, жизнь вузов представлены у Леонова «в карикатурном виде...»

«...в романе нет научно-общественной жизни, нет коллектива, нет партии».

Вихров — «честный маньяк, застывший на старых положениях науки».

И наконец, теряя чувство меры, собрание выносит постанов-

⁵⁵ Стенографический отчет читательской конференции: «Обсуждение книги Л. Леонова «Русский лес» (машиннопись, Фундаментальная библиотека ЛТА), стр. 24.

ление, что без коренной переработки роман «не должен и переиздаваться отдельной книгой».⁵⁶

Общественное обсуждение романа «Русский лес» состоялось в Союзе советских писателей в Москве (10, 14 и 17 мая 1954 г., Центральный дом литераторов). На этом совещании выступили, наряду с писателями и критиками, несколько специалистов-лесоводов. Докладчиком был писатель С. Злобин, старательно доказывавший, что роман Леонова — «крупная и серьезная неудача как по содержанию, так и по форме». С. Злобин повторил все основные доводы П. В. Васильева. Последний в своей речи особенно ссылался на «мнение масс»: он зачитал по пунктам указанную выше резолюцию собрания в Лесотехнической академии. Выступление Васильева, однако, воспринято было присутствующими критически. М. Шерин сказал: «Когда я слышал со стороны, что некоторые ученые — лесники ратуют за истребление русского леса, я не верил. Это казалось невероятным. Сейчас то, что я услышал, подтверждает, что это правда... Оказывается, наука о лесе в толковании тов. Васильева — наука об истреблении леса».⁵⁷

Выступления Злобина, Васильева и других ораторов были подвергнуты критике со стороны специалистов-лесоводов — проф. Анучина,⁵⁸ Е. И. Лопухова, Пикалкина, проф. Нестерова, Бененсона. Они заявили, что «лесники» с большой радостью встретили и с благодарностью принимают всем сердцем роман Леонова.

Проф. Анучин в своем выступлении особенно полно и обстоятельно раскритиковал точку зрения проф. Васильева и его единомышленников.

Напомнив об Основном законе о лесах Российской Социалистической Советской республики (1918), о специальном постановлении СНК СССР от 31 июля 1931 года (7-й пункт его заключал требование, «чтобы в лесокультурной зоне предельный размер ежегодной рубки леса не превышал годичного при-

⁵⁶ Там же, резолюция, стр. 1, 2, 4. В духе положений этой резолюции доцент Ливеровский выступал тогда же в Институте русской литературы АН СССР, настаивая на том, что Грацианский — «нереальный тип», что в романе деятели лесного дела «окарикатурены», Вихров придерживается «реакционной теории», а автор лесного дела не знает. Подобное мнение о «реакционности» принципа постоянства лесопользования разделялось и другими работниками академии (см., например, информацию «Уроки двух дискуссий», помещенную в газете «Лесная правда», 1951. № 23, 25 июня).

⁵⁷ Стенограмма дискуссии, 14 мая, стр. 47.

⁵⁸ См. также его отзыв о «Русском лесе» в «Литературной газете» от 23 марта 1954 года.

роста древесины»), а также о «Земельном праве», где сказано, что в СССР «в основе лесного хозяйства лежит принцип постоянства (непрерывности) пользования лесом», проф. Анучин сделал заключение, что автор «Русского леса» защищает принятый советским законодательством порядок лесопользования.

По поводу «расширенного воспроизводства» леса, о котором так часто говорят П. В. Васильев и его сторонники, проф. Анучин заметил, что их понимание этого принципа можно выразить формулой — «ежегодно больше древесины заготавливать», независимо от темпов нарастания древесины. К чему ведет применение этого принципа, показывают факты. Недавно, уже после выхода в свет романа Леонова, Госплан СССР в специальном письме Министерству лесной промышленности указал, что если вырубка в центральных районах будет вестись существующими темпами, то в Костромской области останется запаса спелого леса только на 15 лет, а в Кировской — на 17 лет. Госплан потребовал освоения новых лесных районов, до сих пор еще мало используемых.

Указал проф. Анучин и на то, что принцип постоянства лесопользования как раз и ведет к расширенному воспроизводству леса, ибо этот принцип предполагает рубку спелых и перестойных древостоев, имеющих пониженный прирост, и сбережение древостоев, не достигших спелости, которые получают лучшие условия для роста, и этим-то и достигается расширенное воспроизводство леса.

Такой поворот в ходе дискуссии вынудил проф. Васильева во втором его выступлении изменить тон и от нападения перейти к обороне:

«Мне хочется... выразить большой душевный протест против того, что товарищи говорили обо мне, как о Грацианском. Мне обидно... Только потому, что я имею свою точку зрения на существующее законодательство и определенные теоретические положения, — ни с того ни с сего я должен отсюда, будучи приглашен гостем, уходить с именем какого-то Грацианского... Я прошу в этом смысле меня таковым не считать».⁵⁹

На дискуссии выступил Л. Леонов (17 мая). Он сказал: «... мне ужасно досадно и обидно, что самое главное противодействие этому призыву — быть осторожным с лесом, быть бережным... что этот призыв, который так закономерен и который, мне кажется, так своевременен... больше всего встречает противодействие, яростное противодействие со стороны института, на вывеске которого стоит слово „Лес“».

⁵⁹ Стенограмма 17 мая, стр. 70.

«... я, конечно, подумаю над всем, что было сказано...

«Одного я не исправлю — это всего того, что у меня касается вопроса о русском лесе... Я предан русскому лесу до конца моей жизни и я уверен, что в этом вопросе мы все-таки победим.

«Мы победим потому, что я знаю, какие громадные симпатии к родной нашей природе и к лесу в том числе заложены в читателе и в народе нашем».⁶⁰

Материалы этой дискуссии чрезвычайно ярко раскрывают направленность произведения Леонова и обнажают рельефно связь творческого труда крупного современного художника с идейной борьбой, подчеркивают активную позицию писателя в борьбе за победу передовой теории, его подлинно государственный подход к большим проблемам жизни нашего народа.

Попытки опорочить идеи романа «Русский лес» потерпели провал. Нечего и говорить о том, что это еще не означает, что пережитки левацкого вульгаризаторства в лесоводстве с этого момента исчезают. Тот факт, что выход «Русского леса» не вызвал широкой научной дискуссии среди лесоводов, свидетельствует о силе косных элементов и о слабой активности представителей передовой лесоводственной теории. Борьба продолжается.

7

Широкие круги читателей приветствовали инициативу писателя, поддержали его точку зрения. То же самое следует сказать об основной массе лесоводов и лесозаготовителей (хотя среди последних, естественно, имеются и недовольные романом: ведь он побуждает к более широкому освоению нетронутых отдаленных лесов, к лучшей организации вырубок и вывозки леса, к отказу от концентрированных рубок в центральных районах страны).

В последние годы происходят глубокие изменения в самом отношении людей к лесу, нужды которого сейчас стали всем как-то ближе, понятней. На предприятиях, на стройках, на лесозаготовках больше стали ценить лес, усилилось внимание к использованию отходов на лесозаводах. Более настойчиво оберегаются леса, в сознание практиков лесозаготовки глубже входит мысль о соотношении объема рубки с приростом леса. В достижении этого сдвига свою роль сыграл и роман Леонова.

⁶⁰ Там же, стр. 77—80.

С горячим одобрением отзываются о «Русском лесе» специалисты лесного хозяйства. Проф. Нестеров (Москва), восхищенный лекцией Вихрова, в своем обращении к студентам-выпускникам Московской ордена Ленина сельскохозяйственной академии им. Тимирязева и Московского лесотехнического института, говорил, используя слова из романа, что им «вручаются ключи от зеленой кладовой страны».⁶¹ Проф. Нестеров пишет далее о широком значении романа: «Фамилия „Грацианский“ и название „вертодоксы“ уже теперь, за несколько месяцев, прошедших после выхода романа, стали нарицательными всюду. Медики, горняки, агрономы, физики легче теперь обнаруживают грацианских и вертодоксов, успешнее борются с ними. А ведь борьба с грацианскими, чередилковыми и вертодоксами — это большое дело. Какую неоценимую услугу своему народу оказал писатель!»

В письме к автору настоящей статьи (от 27 февраля 1956 года) акад. П. С. Погребняк (Киев) подчеркнул, что творческая история «Русского леса» является «ярким примером-образцом благородного вторжения художника в жизнь специальности, — вторжения, всколыхнувшего болото, заставившего мыслить глубже и оказавшего помощь в деле борьбы с фальшью и лженаукой в лесоводстве».

В своей рецензии на роман П. С. Погребняк рассматривает «Русский лес» как правдивое отражение борьбы двух направлений в науке лесоводства, а лекцию Вихрова как пример органического единства науки и искусства.⁶²

В письме к Л. Леонову П. Погребняк подчеркивает, что в «Русском лесе» поставлен вопрос о том, что «красота природы создается не вдруг, что она возникает и нарастает объективно, *de sua sponte*,⁶³ что тонкий организм природы нетрудно испортить, а починить очень трудно, для починки и восстановления потребны десятилетия, века».⁶⁴

А. Ф. Налетов (г. Чердынь), один из учеников и личных друзей классика русского лесоводства Г. Ф. Морозова, писал Леонову:

«Как старому лесоводу, отдавшему лесу свыше 50 лет, мне хочется сказать вам искреннее спасибо за горячую любовь

⁶¹ В. Нестеров. Заметки лесовода о «Русском лесе». — «Тимирязевец», 1954, № 34, 25 сентября.

⁶² П. Погребняк. Видатний твір російської радянської літератури. — «Радянська Україна», 1955, № 3, 5 января.

⁶³ Сама по себе (лат.).

⁶⁴ Письма читателей к Л. М. Леонову взяты из личного архива писателя (здесь не приводятся, в связи с задачами статьи, те письма, в которых не затрагивается тема леса).

к лесу, за правильное и глубокое понимание нужд и значения нашего леса и лесного хозяйства». Лекцией Вихрова «надо открывать занятия в лесных учебных заведениях»; «она должна войти в хрестоматию для старших классов».

Инженер лесного хозяйства П. Осадчий, обращаясь в издательство «Молодая гвардия», дает такую оценку роману:

«... смелую, благородную задачу взял на себя Л. Леонов, посвятив свое художественное произведение вопросу о судьбе русского леса, безотказного поставщика сырья, кормильца рек и хранителя урожаев». «Решениями сентябрьского пленума ЦК КПСС подтверждается неотложность коренного пересмотра на практике вопроса защиты русского леса, как важнейшего источника народного благосостояния, от которого зависит благополучие грядущих поколений нашей Родины».

М. Гудков (г. Олонец) сообщает писателю, что его книгу «читали во многих местах в Олонце коллективно», и восклицает: «О, если бы вы знали, с каким интересом ее читали лесоводы!»

Т. Н. Буякович (Харьков) писала: «Никакая агитация за сохранение леса не сравнится по степени убедительности с этим романом». И это, конечно, правильно, ибо Леонов не просто изложил определенные взгляды на лесное хозяйство, не только разоблачил людей, равнодушных к судьбам леса, но и раскрыл психологию и пафос людей, любящих русский лес, умеющих отстаивать интересы народа порою в очень трудных и неблагоприятных условиях.

Огромное идейно-эстетическое воздействие на читателя производят леоновские лесные пейзажи.

Незабываемы сцены рубки Облога, уничтожения огромной красавицы-сосны купчиной Кнышевым — «знаменитым деятелем», который «вырубил полмиллиона десятин и снял зеленую одежду с трех великих русских рек» (94). Эта рубка леса ассоциируется с уничтожением живых существ, с бессмысленным истреблением всего живого на земле. В самом авторском описании, в стиле его, в метафорах выражена сложная гамма чувств — нежность, горечь, печаль, негодование, возбуждающие у читателя желание защищать зеленого друга человека.

Навсегда остается в памяти описание падения подрубленной сосны (в восприятии Ивана Вихрова): «Еле заметное движение родилось в ветвях, что-то деловито хрустнуло внизу и мелкой дрожью отозвалось в вершине. Сосна накренилась, все вздохнули с облегчением; второй заруб был чуть выше начального, лесина шла в безопасную сторону, опираясь в будущий откол пня. И вдруг целая буря разразилась в ее пробудившейся кроне,

ломала сучья, сдувала снег, — сугробы валились наземь, опережая ее падение. . . Нет ничего медленней на земле, чем падение дерева, под чьей сенью посещали тебя смутные грезы детства!» (99). Подобные поэтические описания леса отзываются глубоко в сердце читателя.

Студентка И. Петрова (г. Ирбит) передает в письме к Л. Леонову следующий случай:

«Однажды я была на наших „Буграх“, чудесном месте, где много зелени, солнца, молодого леса. Группа девушек, студенток института, полезла на вершину холма. Везде были крошечные деревца, с робкими веточками. Девушки стали рвать их, чтобы сплести венки. И вдруг одна с ужасом крикнула: „Вы что, с ума сошли! Это же деревья, лес, молодой лес!“ А другая с немим ужасом охнула: „Девчата, леоновские деревья чуть не погубили“. Далее И. Петрова сообщает, как на лекции о природных ресурсах края лектору заметили, что он не сказал о лесе: „Мы ведь не только металл любим“.

А. Я. Вахрушев (г. Лениногорск) услышал чтение Леоновым глав «Русского леса» по радио: «... я услышал ваше чтение „Русского леса“ и сердце заболело за лес, наш русский лес, мой родной лес. Я как будто по-новому взглянул на него. Он мне стал дорог как друг, как близкий, родной».

М. А. Лисавенко (г. Барнаул) писал в начале 1955 года: «Есть мудрая китайская пословица. . . , которая звучит примерно так: посадивший два дерева — недаром прожил свою жизнь. А вы, Леонид Максимович, сделали нечто большее — вы сохранили тысячи гектаров уже выросших деревьев вашей чудесной деятельностью».

В. Абраменко (г. Саратов) подчеркивает народность книги Леонова: «За „Русский лес“ вам вся страна шлет благодарность, и это не случайно. Вы просто выразили настроение миллионов».

Читатели не только дают оценку романа, но и сообщают автору «Русского леса» о недостатках и упущениях в лесном хозяйстве тех или иных районов, просят его предотвратить неразумные порубки леса.

Так, Ю. Кос (г. Нальчик) в своем письме привел факты преступного уничтожения леса в окрестностях Нальчика. Леонов опубликовал это письмо в «Литературной газете» и обратился с призывом быть нетерпимым к подобным явлениям.⁶⁵

Лесничий Малаховского лесничества Н. А. Казанский в 1955 году сообщил писателю о начавшейся вырубке лесного

⁶⁵ В защиту леса. — «Литературная газета», 1954, № 38, 30 марта.

массива (состоящего из дуба и липы) по указанию управления строительства электротрассы Куйбышев—Москва. Когда удалось предотвратить начавшееся было уничтожение этого леса, коллектив лесничества обратился к писателю со словами благодарности:

«Приезжайте посмотреть чудесный русский лес, который удалось спасти от истребления благодаря вам, его лучшему другу и защитнику».

М. К. Гудков (г. Олонец) сообщает писателю о том, как он ведет борьбу с расхищением леса в Олонецком леспромхозе, где в четвертом квартале 1954 года, чтоб выполнить план, вырубали в водоохранной зоне вдоль берега Ладожского озера 25 тысяч кубометров столетнего соснового леса.

Н. Граве (г. Владимир) обращает внимание писателя на то, что «лесовосстановительные рубки» в запретных и защитных полосах и зеленых зонах кое-где превращаются в истребление леса.

Случаи небрежного отношения к лесу в последние годы нередки. «В последнее время в ряде мест отмечено известное ослабление борьбы с преступлениями в лесном хозяйстве», — устанавливает Салимов, специально изучавший этот вопрос.⁶⁶

Медленно разворачивается освоение лесных богатств Сибири (этим занимается Министерство лесной промышленности). В восточных районах страны почти не имеется бумажных фабрик.

На этом фоне кажется совершенно неуместным благодушие некоторых литераторов, вроде В. Титова, который в очерке «В вологодских лесах» заявляет, что поскольку количество леса у нас, с учетом лесов Урала, Сибири и Дальнего Востока, «исчисляется астрономическими цифрами», можно всюду смело рубить леса столько, сколько нужно.⁶⁷ Эта статья — в сущности призыв форсировать рубку вологодских лесов без всяких норм, ибо упоминаемые В. Титовым Сибирь и Дальний Восток, которые и дают указанные цифры, пока что используются мало.⁶⁸

В. Титов приводит в подкрепление своей мысли утешительные слова авторитетного «дедушки Пахомыча», чтобы читатель был насчет леса совершенно спокоен. Пахомыч говорит:

⁶⁶ И. Д. Салимов. Борьба с преступлениями в области лесного хозяйства. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата юридических наук. М., 1954, стр. 3.

⁶⁷ «Огонек», 1955. № 7, стр. 25.

⁶⁸ Недавно в нашей печати отмечалось, что до сих пор еще в Сибири нет целлюлозно-бумажных комбинатов. См. статью «О делах журнальных» в «Литературной газете» от 29 сентября 1956 года.

«— Я тебе скажу — леса наши неизбывны. Все равно расти будут, верь слову. Я деда своего девяностолетнего еще мальцем спрашивал: а какие, дед, мол, леса тут прежде, при твоём детстве, были? А такие же, говорит, как сейчас. А с тех пор сколько годов-то прошло, и они все такие же».⁶⁹

Автор «Русского леса» как будто предвидел подобные возражения. В романе есть такой момент: усталая Поля пробирается в тыл врага через «наиболее глухой край Пустошей»: «Громадные стволы подпирали шумное белесое небо... и такими странными показались Поле отцовские рассуждения о редющих русских лесах» (594).

Литератор В. Титов в реплике своего персонажа передал именно такое мимолетное восприятие, местный факт (который может искажать общее положение дел в ту или иную сторону), а не глубокие наблюдения над действительностью.

Корреспондент «Литературной газеты» И. Араличев привел недавно в своих очерках «От лесосеки до фабрики» факты легкомысленного расточительства на лесозаготовках, где огромные отходы сгнивают у пня. Когда И. Араличев попытался обратить на это внимание главного инженера комбината «Молотовлес» А. Бедерсона, то последний ответил «репликой, столько же ядовитой, сколько и снисходительной:

«— Позиция некоего профессора из романа «Русский лес» нам известна. Видно, и вас Вихров вдохновил на защиту лесов...»⁷⁰

Вновь появились в нашей печати тревожные сигналы в 1956 году: 11 июля «Правда» поместила статью «Карпаты должны остаться зелеными!», в которой сообщалось о вырубке горных лесов в Закарпатской области; 27 ноября в «Ленинградской правде» появилась статья «Прекратить хищническое уничтожение лесов», обрисовавшая неприглядное положение с колхозными лесами в Ленинградской области.

Видимо, в ряде мест еще несовершенна и попросту плоха система ведения лесного хозяйства, если возможны и в настоящее время такие «прорывы» на лесном фронте.

Все эти факты говорят о том, что с пережитками небережного отношения к лесу еще далеко не покончено и что необходима дальнейшая энергичная борьба в защиту леса, в защиту расчетливого, разумного использования естественных богатств родины.

⁶⁹ «Огонек», 1955, № 7, стр. 24.

⁷⁰ «Литературная газета», 1955, № 113, 22 сентября.

«Русский лес» Леонова — замечательный пример активного вторжения советского писателя в жизнь, в идейную борьбу. Художник не только ставит актуальные общенародные проблемы сегодняшнего дня, но и дает свое решение этих последних, основываясь на достижениях советской науки и обобщении опыта и знаний народа.

«Русский лес» разбудил многих людей, активизировал деятельность защитников леса, содействовал патриотическому воспитанию молодежи. Только писатель, любящий родину и народ, мог добиться такого огромного воздействия на сознание многих тысяч людей и заслужить поистине всенародное одобрение своей благородной деятельности. Роман Леонова «делает жизнь». и в этом его сила и залог того, что влияние его в дальнейшем не будет затухать.

В письме к К. Бойцову (Лесотехническая академия им. С. М. Кирова) от 21 января 1954 года Леонов говорил: «...книга в особенности обращена к нашей лесной молодежи, мнение и отзывы которой для меня крайне важны».⁷¹ Молодые кадры лесоводов могут и должны многое сделать для того, чтобы русские леса стали еще краше и чтобы богатства их не иссякали.

8

Какие выводы можно сделать на основании анализа отдельных моментов творческой истории «Русского леса»?

Творческий процесс в деталях и на всех стадиях, конечно, полностью представить трудно. Какие-то стороны его развиваются в сознании художника до того, как он возьмет перо и бумагу; творческий процесс очень сложен, предельно индивидуален; кроме того, в этом процессе много таких «издержек производства», которые не всегда легко поддаются учету (отвергнутые или измененные сюжетные «ходы», исключенные из системы образов персонажи и т. д.). Мы можем уловить лишь общее направление процесса, наиболее существенные его этапы и звенья, кристаллизацию общей концепции и отдельных элементов произведения (характеров, композиции, стиля).

Процесс творчества нельзя представлять себе упрощенно, как простой отклик художника на очередные темы дня, как выполнение «социального заказа». Генезис большого произведения нельзя прикреплять к небольшому временному отрезку.

⁷¹ Архив Института русской литературы (Пушкинский Дом) АН СССР.

Разновременные и разнообразные впечатления входят в сознание писателя на протяжении ряда лет и там, так сказать, переплавляются, перегорают, очищаются и обогащаются; происходят сложные «химические реакции», результатом которых и является рождение элементов языка художника — образов, ситуаций, мотивов, общей концепции. Жизненные наблюдения, специальные и стихийно накапливающиеся, воспоминания о прошлом и неожиданные ассоциации, изучение книжных и документальных материалов, образное мышление писателя о событиях, о людях, проверка личных выводов и наблюдений в общении с современниками — все это составные части и этапы единого творческого процесса.

Характерно, что Леонов избрал тему, не связанную с созданием лесозащитных полос (о них в период создания романа можно было писать лишь с большой долей фантазии, ибо значительных результатов еще не было), но взял историю русского леса, множество выверенных фактов из истории лесоводства, конфликты, противоречия в этой области, движение вперед через преодоление конфликтов и трудностей. Все это позволило писателю сделать свое произведение особенно убедительным, жизненно правдивым, найти углубленный подход к решению актуальной проблемы.

Роман создавался в ту пору, когда, как известно, в искусстве получила некоторое развитие идеализация, затронувшая художников или неопытных, или неустойчивых, ориентировавшихся на конъюнктурные явления. Автор «Русского леса», и до этого чуждый пресловутой теории «бесконфликтности», смело пошел против течения.

В то время как отдельные писатели, опровергая идеализаторские тенденции, впадали в другую крайность — погружались в «мелочи жизни» и объективистски рассказывали об отрицательных явлениях, автор «Русского леса» сумел создать подлинно реалистическое произведение, показывающее реальные процессы нашей жизни, противоречия ее, реальные отрицательные типы, а также положительные образы людей, разумом, волей и энергией которых создается новая жизнь, достойная человека.

Огромные знания потребовались от писателя при создании нового произведения — знание жизни, людей различных профессий, знание специальной литературы и научной полемики, идейной борьбы в области науки — ее сущности, ее форм. Особенно поразительны обширные знания писателя в области лесоводства. Конечно, Леонов знал лес в какой-то мере и раньше, но в «Русском лесе» он настолько глубоко вошел в об-

ласть специальных лесоводственных знаний, что в сущности стал «хозяином» в этой области, причем он усвоил не только конкретные сведения и ознакомился с практикой лесного дела, но и вникнул в общие законы развития этой области человеческого знания, познал «философию» и «поэзию» этой профессии. Роман Леонова — наглядное свидетельство того, что художественное познание неотделимо от научного, включает его в себя в переработанном виде.

Внимание Леонова к профессионально-трудовой деятельности героев и порождаемой ею профессиональной психологии и даже, по выражению писателя, рефлексологии заметно проявилось при создании «Русского леса». Через профессию Вихрова писатель глубже раскрывает его сокровенные стремления, его связь с народом и народными чаяниями, его духовные качества, его жизненную философию.

Материалы творческой истории «Русского леса» показывают, что Леонов сумел специальную производственную, хозяйственную проблему раскрыть как широкую общенародную проблему, как предмет дум и забот людей, как арену для проявления различных характеров и сложной идейной борьбы, значение и результаты которой выходят далеко за рамки лесных дел и лесоводства.

В настоящей статье мы стремились показать, как неправы те литературные критики, которые, разбирая «Русский лес», оговаривались, что они не будут углубляться в анализ «специального» материала о русском лесе, а рассмотрят лишь «идейно-художественное» значение романа. Некоторые жизненные проблемы (а проблема леса — одна из таковых) как бы выводятся при таком подходе за пределы литературы. Это не область искусства, восклицают иногда, это «технизм»! Как будто экономика и проблемы лесного хозяйства в частности не могут быть предметом вдохновения художника!

Автор «Русского леса» углубленно изучил «производственный» лесохозяйственный материал, и критикам не миновать этого материала, если они хотят всесторонне рассмотреть это произведение.

Кстати, нельзя сказать, что критики обходят всякий «производственный» материал. Нет! Попробуй писатель издать роман о моряках или путешественниках, о врачах или музыкантах, критика подробнейшим образом обсудит не только «художественную сторону» произведения, но и смело выскажет свое мнение и по вопросам народности музыки, и по проблемам врачебной этики, и даже насчет теории кораблевождения. А вот когда дело коснется будничных хозяйственных проблем, то тут

подобные критики разводят руками: не изображен человек! Как будто производство не есть главная сфера человеческой деятельности. Как будто в области хозяйства и техники современный человек не проявляет себя так же ярко, как и в быту, в художественном творчестве или в приключениях на суше и на море!

Интересные мысли высказал на страницах «Правды» проф. А. Рыбкин, отметивший, что у молодежи существует пренебрежение к технике. Надо, пишет он, чтобы наша школа, литература, кино и т. д. учили молодежь «рассматривать механизмы не как арифметическую сумму некоторого числа шестерен, червячных передач и рычагов, а как настоящих помощников и друзей человека, облегчающих и украшающих жизнь на земле».⁷²

Эти справедливые мысли безусловно должны быть приняты во внимание литераторами разных профилей. Главное, чтобы повествование о техническом творчестве, о хозяйственных делах не было скучным, не превращалось в реестр, интересный лишь для специалистов, не было дилетантским и халтурным, не отдавало холодностью и не сочеталось с полным равнодушием писателя к существованию описываемых дел. Поэзия профессии — это поэзия осмысленного, творческого труда. Писатель должен возбуждать живой отклик в душе читателя, волнение, новые мысли и желания!

В центре романа «Русский лес» — человеческие характеры. Автор идет от кристаллизовавшихся в его творческом сознании характеров, являющихся выражением типических процессов нашей эпохи, борьбы нового со старым, проявляющейся в самых разнообразных формах, к их конкретизации во времени, в определенной области нашей жизни, к определению их индивидуальных судеб, к способам художественного выявления их главных черт и скрытых возможностей их эволюции, к наиболее точному определению истоков характера и его судеб. Но следует заметить, что эту сторону творческого процесса в настоящее время, спустя три года после выхода романа, естественно, раскрыть довольно затруднительно.

В «Русском лесе» отразился пафос последних лет; на романе лежит печать времени, когда он создавался.

Автор поставил назревшую общественную проблему — проблему сбережения и разумного использования русского леса. Эта проблема вышла за рамки интересов сравнительно неболь-

⁷² А. Рыбкин. Заглядывая в завтрашний день... — «Правда», 1956, № 129, 8 мая.

шого круга людей, имеющих прямое отношение к лесному хозяйству, и советский литератор, активный борец за коммунизм, считал необходимым вмешаться в лесные дела, выступить против косных, отсталых элементов и поддержать лесников-патриотов, сторонников прогрессивного направления в этой области хозяйства и науки.

Сам Леонов так объяснил возникновение романа в письме к одному из работников Института леса АН СССР:

«... происходящая на наших глазах убыль русского леса — не только вследствие законных рубок, сколько из-за унаследованных от прошлого — небрежности, зачастую прямого расточительства в отношении этого источника народного благосостояния — уже в несравненно большей степени касается меня, как владеющего пером гражданина этой страны. Одним из моих намерений и было привлечь широкое общественное внимание к русскому лесу, состояние которого в Европейской России внушает тревогу многим нашим современникам. Я это и сделал, присвоив себе священные обязанности некоторых наших лесонаучных учреждений. Не скрою, их равнодушные к скопившимся нуждам леса не могло не повлиять на окраску ряда критических страниц в моем романе».⁷³

Печать времени сказывается в «Русском лесу» и во многих других аспектах, которые в настоящей статье специально не рассматривались: в том, что писатель показывает, какие уроки вынесли советские люди из суровых испытаний военных лет; в том, с каким обостренным вниманием писатель вглядывается в идейную борьбу и с какой подлинной партийностью советского художника он обличает все антинародное, антикоммунистическое. Ярко проведена через весь роман глубокая мысль о том, что громадное значение в соревновании двух систем играет и будет играть борьба в идеологической области, борьба в области культуры.

С выходом произведения в свет и определением дефинитивного текста творческая история произведения не заканчивается. «Русский лес» вызвал целый поток читательских писем. Много голосов одобрения раздается на обсуждениях в клубах, библиотеках, учреждениях, лесничествах, и все это так или иначе доходит до автора «Русского леса».

Вторгаясь в лесные дела, писатель еще не мог знать, каких результатов он достигнет. Теперь он может опереться на мнения многочисленных защитников леса. Читатели дополняют наблюдения автора, развивают некоторые его идеи, просят

⁷³ Архив Л. М. Леонова. Цитируется по машинописной копии.

писателя помочь им добиться практических результатов в духе идей созданной им книги. И писатель считает естественным действовать в духе справедливых читательских пожеланий и требований: он публикует полученные им письма в печати, пишет статьи (см. статью «В защиту зеленого друга», опубликованную в журнале «Юный натуралист», 1956, № 1), переписывается с обширным кругом своих корреспондентов, выступает на совещании работников ботанических садов (1954), в ряде случаев помогает читателям отстоять леса от неразумных порубок. Писатель по-настоящему заинтересован в достижении реальных результатов как в области лесного хозяйства, так и в изменении отношения людей к лесу, в создании общественного мнения вокруг зеленого друга человека. Он не может поступать иначе, ибо книга написана «кровью сердца» и выражает его глубокие, незатухающие патриотические чувства.

Роман Леонова имеет большое значение не только для нашего народа. Борьба за сохранение и умножение растительности на земле — это общая задача всех народов мира.⁷⁴ «Русский лес» уже издан за рубежом, и нет никакого сомнения, что и там он возбудит такое же внимание и живой отклик среди читателей, как и в Советском Союзе, и творческая история романа обогатится новыми страницами.



⁷⁴ См. статьи: Ж. Б. Эггенс. Берегите зеленый покров Земли! — «В защиту мира», 1956, апрель, № 59, стр. 38—44; В. Закруткин. Слово о бессловесном. — «Литературная газета», 1956, № 121, 11 октября.



В. А. НАЗАРЕНКО

ЭНЕРГИЯ СТИХА

(К вопросу о природе стихотворной ритмики)

В понятие творческой истории художественного произведения входит не только то, что чаще всего при этом рассматривается. Обычно рассматриваются обстоятельства, которые породили замысел поэта, жизненные события и характеры, которые потребовали своего отражения в искусстве. Все такого порядка наблюдения порой бывают очень немаловажными. Тут сопоставляется жизнь, т. е. нечто еще не художественное, и произведение, т. е. нечто уже художественное. Между тем одним из важнейших этапов творческой истории является самый процесс художественного творчества. Применительно к стихотворению «Сергею Есенину» такую творческую историю очень обстоятельно рассказал Маяковский.

Пути создания художественного отражения жизни, разумеется, бесконечно разнообразны у различных писателей. Но есть тут и некоторые общие закономерности. Об одной из таких закономерностей в искусстве поэзии говорится, в порядке постановки вопроса, в настоящей статье.

1

Сказать, что задачей критика, пишущего о поэзии, является всесторонний анализ мастерства, значит сказать прописную истину. Сказать, что роль ритма в поэзии велика, что ритмика — одна из важнейших сторон мастерства поэта, значит сказать другую прописную истину.

Но почему о ритме говорится так редко, так мало? Почему слова «ритм», «ритмика» часто мелькают в книгах и статьях о Маяковском, но почти исчезают, когда речь идет о стихах Суркова или Твардовского, Симонова или Исаковского? Разве

ритм — эта «основная сила, основная энергия стиха»¹ — только в произведениях Маяковского?

А когда вскользь и говорится все же о ритме, то как-то очень невразумительно. Н. Калитин говорит о «прихоти ритма», о «ритмическом рисунке», о «верно найденном ритме», о «замешиваемых ритмах» и т. д.,² но остается совершенно неясным, что под этим подразумевается.

А. Турков пишет о «затрудненном ритме», опять-таки о «ритмическом рисунке»,³ и опять-таки неясно, что под этим подразумевается.

З. Паперный говорит о «свободе, гибкости, непринужденности ритмического движения» и опять-таки не поясняет, что под этим подразумевается⁴ — словно речь идет о чем-то общепонятном, совершенно известном.

Но эта беглость, отрывочность в разговоре о ритме стихов объясняется как раз тем, что очень много неясного в этой области поэтики.

Что мы имеем в виду, говоря: «ритм поэтического произведения»? Чаще всего подразумевают чередование ударных и безударных слогов. Это отражено даже в столь распространенной книге, как «Толковый словарь» Ушакова.

Между тем такое понимание ритма вызывает серьезные недомыслия, порождает немалые неудобства. Мысли и чувства поэта выражаются словами, а не слогами. И невозможно увязать разговор об идейном содержании стихов, образах, воплощающих это содержание, языковом мастерстве поэта с разговором об ударных и безударных слогах.

Но ведь о ритме стихов говорить надо! Не раз замечалось, что критики часто пишут о стихах совершенно так же, как о прозе, без всякого учета особенностей поэзии. Ведь ритм заведомо одна из важнейших этих особенностей. А вместе с тем разговор о ритме не связывается с живым разбором живого произведения. Как же так?

И тут нельзя не спросить, а правильно ли понимают ритм поэтического произведения? Задумавшись над этим, замечаешь прежде всего, что стоит хоть немножко уточнить распространенное понимание ритма стихов, как неизбежно попадешь в тупик.

¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 10, Гослитиздат, М., 1941, стр. 231.

² Н. Калитин. Творчество молодых. — «Октябрь», № 9, 1955, стр. 164, 172, 173.

³ А. Турков. Заметки о новых стихах К. Симонова. — «Знамя», 1955, № 1, стр. 166, 171.

⁴ З. Паперный. Новые стихи А. Твардовского. — «Знамя», № 12, 1955, стр. 198.

В самом деле, ведь то или иное чередование ударных и безударных слогов — это размер: ямб или амфибрахий, хорей или дактиль или анапест (в зависимости от того, каково чередование). Что же, размер и ритм — одно и то же? Что же, во всей классической поэзии, где главным образом пять размеров, всего пять ритмов? Девяносто процентов пушкинских стихов написано ямбом. Так что же, во всех этих стихах один единственный ритм, один единственный ритм и в «Полтаве», и в «Графе Нулине», и в «Онегине»? Как согласиться с этим?

Хотя согласиться с этим, казалось бы, никак нельзя, но отождествление размера и ритма можно наблюдать во многих критических и теоретических трудах.

Л. Тимофеев в своей книге «Проблемы теории литературы» (1955) понятие размера исключает из терминологического обихода, а вместо того постоянно говорит о «ритме», о «ритмике». Так, например, пишется о «силлабо-тоническом ритме», «силлабо-тонической ритмике».⁵ Употребляются выражения вроде «хореизированный ритм».⁶ Переход в стихотворении от четырехстопного хорея к другому размеру называется «сменой ритма».⁷ Определяя количество стоп в строках, Л. Тимофеев видит в этом «ритм».⁸ И когда при всем этом говорится о необходимом соответствии ритма «тем чувствам и мыслям, которые выражены в стихотворении»,⁹ перед нами возникает все та же проблема, о которой говорилось выше: невозможность связать крайне ограниченное количество размеров с бесконечным богатством возможных в поэзии мыслей и чувств. Отождествление размера и ритма вошло уже и в критический обиход. Вот, например, В. Мильков, говоря о «полифонии ритма» у Некрасова, о «переходе от одного ритма в какой-то части произведения к иному ритму в других его частях»,¹⁰ подразумевает переход от размера к размеру, ибо немного далее пишет: «...полифония ритма у Маяковского допускает не только переход от одного стихотворного размера к другому...».¹¹ Или, например, И. Эвентов усматривает в одном из стихотворений Д. Бедного «походно-

⁵ Л. Тимофеев. Проблемы теории литературы. Учпедгиз, М., 1955, стр. 119.

⁶ Там же, стр. 121.

⁷ Там же.

⁸ Там же, стр. 118.

⁹ Там же, стр. 111—112.

¹⁰ В. Мильков. Традиции и новаторство в поэзии Маяковского. — «Октябрь», 1955, № 4, стр. 179.

¹¹ Там же.

маршевый ритм» и расшифровывает это как «четырехстопный дактиль».¹²

Такие понятия о ритме совершенно бесплодны. И наиболее это очевидно тогда, когда речь идет о стихах, написанных от начала до конца одним размером. Здесь — в силу этих же превратных понятий — разговор о ритмике снимается, ритмика остается без всякого анализа.

Не одну тысячу строк содержит «Книга про бойца». Но когда Л. Тимофеев сопоставляет ритмику Твардовского с ритмикой Маяковского, то берет только две строки (из главы «В бане»):

Стонет, стонет, а не донят:
— Дай! дай! дай! дай!¹³

Почему? Отчего ритмика всего остального произведения не привлекает внимания исследователя? Он сам отвечает на это, говоря, что в «Василии Теркине» «Твардовский твердо проводит хореическую систему, но в ряде случаев она у него очень своеобразна».¹⁴ Однако «случаев» этих, когда один размер переходит в другой, — мало. А остальное? Остальное, значит, не «своеобразно», нечего, мол, и говорить о ритмике остального.

2

Существовали, а отчасти еще и существуют взгляды на ритм, не отождествляющие так прямо ритм с размером. Взгляды эти были первоначально высказаны А. Белым в 1910 г. в книге «Символизм» и вкратце состояли в следующем.

Как известно, схема размера, например ямба, в реальных произведениях поэзии не проводится полностью. Русскому слову свойственно лишь одно ударение. И когда в строке оказывается многосложное слово, то схема размера видоизменяется. Скажем, в строке «Адмиралтейская игла» лишь два ударения, вместо тех четырех, которые должны быть по схеме размера. Это явление — пиррихий — в различной форме постоянно встречается в стихах.

На этом и построил А. Белый свою «теорию ритма». Он называет ритмом чередование ударений, которое оказывается в живом поэтическом произведении, совокупность «отступлений» от схемы размера на протяжении стихотворения.

¹² И. Эвентов. Демьян Бедный. Гослитиздат, М., 1953, стр. 116.

¹³ Творчество Маяковского. Сборник статей. Изд. АН СССР, М., 1952, стр. 201.

¹⁴ Там же.

А. Белый чрезвычайно подробно развивал эту свою «теорию», множеством подсчетов, схем и диаграмм определял «ритм» различных стихов, видя в разнообразии пиррихий и спондеев отражение творческого замысла и воплощение содержания. В позднейшем своем сочинении «Ритм как диалектика» А. Белый производит скрупулезный разбор так понимаемого ритма в «Медном Всаднике» и устанавливает, как ему кажется, связь сокровеннейших замыслов поэта с тем, сколько ударений в какой строке и какой «ритмический рисунок» возникает в движении стихов.

Здесь нет необходимости углубляться в философские основы «теории ритма» А. Белого. Достаточно указать на элементарнейшую ошибку этой «теории». Дело в том, что все свои выкладки А. Белый строил на обследовании только стихов, написанных ямбом. В таких стихах «пиррихий», действительно, постоянное явление (реже — «спондеев»). Но совсем иначе обстоит дело в стихах, написанных трехсложными размерами: амфибрахией, анапестом, дактилем.

Здесь очень редко бывают отступления от схемы размера. Как правило, в таких стихах в каждой строке ровно столько ударений, сколько полагается по схеме. И если приложить сюда теорию А. Белого, выйдет, что совсем нет ритма, скажем, в «Песне о вещем Олеге» Пушкина или «Перелетных птицах» Исаковского, где схема размера полностью выдержана. Трехсложные размеры занимают в поэзии отнюдь не меньшее место, чем двусложные. И «теория», которая годится лишь для части поэзии, «объясняет» ритм лишь в ямбических или хореических стихах, такая «теория», разумеется, не может быть принята всерьез.

Тем не менее эта «теория» не критически принималась и пропагандировалась. Так, например, «Словарь поэтических терминов»¹⁵ прямо ссылается на А. Белого как основоположника нового понимания ритма и излагает вкратце это понимание.

Позднее имя А. Белого уже перестало упоминаться, и его «теория ритма» по какой-то инерции была как бы принята на вооружение науки.

Впрочем, между отождествлением размера и ритма и, казалось бы, «утонченным» противопоставлением схемы размера его реальному осуществлению в живом стихе принципиальной разницы нет. И тут и там разговор идет о чередовании ударений; ударения отрываются от живой речи, ее смысла и образности.

¹⁵ Словарь поэтических терминов. Сост. А. П. Квятковский, под ред. С. М. Бонди. Гос. изд. иностр. и национ. словарей, М., 1940.

В 20-е годы возникла довольно обширная литература «по ритмике». И если сегодня заглянуть в эти труды, испещренные всякими «формулами», схемами, замысловатейшей терминологией, написанные сугубо ученым языком, создается полное впечатление, что попал в Академию «Лагадо-свифтовской Лапуты». До такой степени не связано здесь рассмотрение стиха с тем, чем является стих для поэта и для читателя!

Среди авторов таких трудов были люди и высоко образованные, и мыслящие, и талантливые (достаточно назвать Ю. Н. Тынянова или В. М. Жирмунского). Но самое направление их подхода к поэтике было бесплодным, порождало крайнюю абстрактность, оторванность теоретического умозрения от живой плоти поэзии.

В последние десятилетия, ввиду резкого сокращения практических возможностей для таких стиховедческих умозрений, подобные труды не выходили. Но направление дает себя знать, проявляясь то в разделе учебника, посвященном ритму, то в какой-либо статье, где автор касается «специфики» поэзии. И продолжает существовать положение, критически охарактеризованное Б. В. Томашевским, когда «изучение примет стиха» идет «в полной изоляции от выразительных свойств человеческой речи», и потому такое изучение превращается «в своего рода комбинаторный анализ ритмических явлений, из которого авторы пытаются непосредственно извлечь умозаключения о выразительной функции стихотворного ритма вне его речевой функции». ¹⁶

Насущная для теории и практики проблема ритма поэтического произведения — основной силы, основной энергии стиха — должна, очевидно, изучаться на какой-то иной основе, чем то было у формалистов или у некритически следующих им авторов.

3

Прежде всего надо обратить внимание на то, что не только ритм, но и размер стиха понимался многими стиховедами отвлеченно, абстрактно-схематически.

Абстрактный, оторванный от живой ткани произведения «ритм» выводился ими из абстрактной же схемы размера. И чтобы подойти к более жизненному пониманию ритма стихов, надо сперва и размер представить себе так, как он существует в реальности поэтического произведения, а не в стиховедческой абстракции.

¹⁶ Труды Отдела новой русской литературы. Изд. АН СССР, М.—Л. 1948, стр. 233

Что такое для теории поэзии, например, трехстопный амфибрахий (схема: $\cup/\cup\cup/\cup\cup/\cup$)? Это чередование: безударного, затем ударного, затем двух безударных, затем опять ударного, затем опять двух безударных и, наконец, снова ударного слогов.

Но в живом чтении мы не ощущаем чередования ударных и безударных слогов стихотворения.

Как замечает Б. В. Томашевский, «осуществляется стих не сменой слогов, а цепью слов». Цепь эта не «сплошная», «слова воспринимаются как целостные слоговые организмы», «чувство языкового ритма различает словоразделы».¹⁷

И живое стихотворение выглядит не так, как должно бы по схеме размера, не как движение групп слогов: «Летятпе... релётны... ептицы...», а так: «Летят... перелётные... птицы».

Таким образом, амфибрахий — это определенная размеренность слов, а не слогов («В размеры стройные стекались мои послушные слова», — говорит Пушкин о живом процессе творчества).

Известно, что многие поэты совсем не помнят схем размеров и, во всяком случае, пишут стихи, размеривая речь «на слух», а никак не подгоняя ее к некой, имеющейся «в уме» схеме размера. Недаром замечал Маяковский: «Говорю честно. Я не знаю ни ямбов, ни хореев, никогда не различал их и различать не буду. Не потому, что это трудное дело, а потому, что мне в моей поэтической работе никогда с этими штуками не приходилось иметь дело». «Эти вещи, занимающие в поэтических учебниках 90%, в практической работе моей не встречаются и в трех».¹⁸ И речь здесь, понятно, не о буквальном незнании размеров (из той же статьи видно, что Маяковский прекрасно знает размеры), а о том, что схема размера не участвует в практическом сложении стихов, где идет ритмизация живых слов.

Необходимо обратить внимание еще и на такое обстоятельство. Графическая схема размера $\cup/\cup\cup/\cup\cup/\cup$ не отражает одной чрезвычайно существенной и необходимой стороны стиховой речи. В такой схеме отражены ударные и безударные слоги слов речи. Но не отражены словоразделы, паузы между словами. Это понятно, ибо в конкретных стиховых строках словоразделы ложатся по-разному, и это бесконечное разнообразие не может быть предусмотрено схемой. И все-таки мы не можем пройти мимо того факта, что стих, согласно схеме, должен представлять собой сплошной ряд слогов: Летятперелетныептицы.

¹⁷ Б. Томашевский. О стихе. «Прибой», 1929, стр. 143, 271

¹⁸ В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 10. стр. 216—217.

Между тем, читая стихи, мы с полнейшей ясностью ощущаем, что в их размеренности необычайно важны словоразделы, паузы между словами. Многого исчезнет, если мы прочитаем: летят... перелетные птицы; мы должны сделать паузу и между словами: перелетные... птицы (упуская это из виду, иные актеры при чтении убивают стих).

Таким образом, в живом стихе оказывается несколько иная ударность и безударность, чем в схеме размера. В схеме размера была ударность и безударность слогов. В живом стихе — ударность слов и безударность пауз между словами.

Упомянувшиеся выше «теории ритма» опирались на схематическое понимание размера как сплошного ряда ударных и безударных слогов, что не соответствует реальности поэтического произведения. Добиваясь более правильного понимания ритма, надо и размер понимать так, как он существует в конкретности, а именно как движение слов, перемежаемых паузами.

Размеренность стиховой речи состоит еще и в членении речи на строки.

За одной размеренной строкой следуют, перемежаясь паузами, другие, так же размеренные:

Летят... перелетные... птицы
В осенней... дали... голубой.
Летят они... в жаркие... страны,
А я... остаюсь... с тобой.

Эта размеренность речи (строки, внутри строк — слова), понятно, представляет собой ритм. Ритмом называется система последовательно сменяющихся во времени, сравнимых между собой явлений. И, конечно, звучащее слово, а затем пауза, а затем опять звучащее слово; звучащая строка, затем пауза, затем опять звучащая строка — это ритм.

Мы, однако, протестовали вначале против отождествления размера и ритма. А здесь вдруг приходим к тому, что размер является ритмом. Да, но не художественным, не имеющим эмоциональной, эстетической выразительности, значимости. Немало ошибок и недоразумений возникало из-за того, что тому или иному ритму, размеренности стихотворной речи — амфибрахической или ямбической размеренности — придавали эмоциональную содержательность, говорили, например, о «скорбном» дактиле или «веселом» хорее и т. п.

Ритм размеренности стиховой речи — это не весь ритм поэтического произведения.

Взглянем на свойства и особенности, какими обладает ритм размеренности стиховой речи.

Пять схем размеров — ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест — представляют собой отражение, схематическое обобщение тех видов правильной размеренности, какие возможны в речи. Нетрудно понять, почему размеров именно пять, почему не может быть шестого или седьмого правильного размера. Пять размеров сполна отражают возможности вариантов правильной размеренности. Если ударения идут через один слог, то может быть только два варианта такой размеренности: начиная с первого слога строки и начиная со второго. Это и отражается хореем, ямбом. Если ударения идут через два слога, то могут быть только три варианта такой размеренности: начиная с первого слога, начиная со второго, начиная с третьего. Это и отражается соответственно — дактилем, амфибрахией, анапестом. Иных вариантов правильной размеренности быть не может (ударения через три или через четыре слога переходят, как известно, в те же размеры).

Что происходит с речью, когда она приобретает одну из таких размеренностей?

Словоразделы есть и в «обычной», прозаической речи: и между отдельными словами, и между речевыми периодами. Скажем, такой кусок прозы мы произносим с малыми паузами между словами или группами слов, и большими — между речевыми периодами: «Видно... так уж бывает... на свете... видно... и Чичиковы... на несколько минут в жизни... обращаются... в поэтов... но слово... поэт... будет уже... слышном». Разумеется, более или менее относительны величины и места этих пауз. Но структура и прозаической речи все же прерывиста. Она может быть воспроизведена известным подобием стиховых строк:

Видно... так уж бывает... на свете
видно... и Чичиковы
на несколько минут в жизни
обращаются... в поэтов...

И вот, когда в обычную синтаксически-смысловую прерывистость речи вносится стиховая размеренность, что происходит? Речевые периоды четко отграничиваются один от другого (обычно подчеркиваясь еще и рифмой). Пауза между строками становится гораздо резче и больше, чем пауза между речевыми периодами прозы. Усиливаются, приобретают длительность, обязательность и словоразделы.

Возьмем слова «Видно так уж бывает на свете...». В движении прозы это — кусочек прозы. Но в данных словах есть и стиховая размеренность (анапест). Чтобы выявить ее, надо

прочсть слова с определенными, резко означенными паузами: «Видно так уж... бывает... на свете».

И, наоборот, стихи можно обратить в прозу одним чтением — стерев присущие стиху резкие словоразделы.

Например, вместо:

Шестой уж... год... я царствую... спокойно,
Но счастья... нет... моей душе... Не так ли
Мы смолоду... влюбляемся... и алчем —

стоит только прочсть: «Шестой уж год я... царствую спокойно, но счастья... нет моей душе... не так ли мы... смолоду влюбляемся... и алчем» — и стих отступает, речь переходит в прозу. А когда — при «актерском» чтении — уничтожаются еще и паузы между строками (скажем, «Не так ли мы... смолоду влюбляемся»), — стих уходит окончательно.

Неоднократно подчеркивались особенности синтаксиса в речи поэта. Можно утверждать, что, например, инверсии, которые так часты в стихе, как и другие особенности синтаксиса, во многом вызваны стремлением поэта сделать и синтаксически обязательными те резкие словоразделы, которые возникают в ритме размеренности. Но это предмет особого рассмотрения.

Здесь же надо лишь подчеркнуть, что ритм размеренности, особенно подчеркивая речевые периоды и отдельные слова, создает четкий отсчет времени. Слово следует за словом, строка за строкой — через промежутки времени, ощущаемые нами как примерно равные.

Этот ритм размеренности очевидным образом является в поэзии не целью, а лишь средством, неизменным условием для чего-то действительно главного.

Что сам по себе ритм размеренности не имеет для нас никакой художественной значимости, особенно хорошо видно из графоманских стихов. Здесь неукоснительно соблюден размер, слово ритмично сменяется словом, строка строкой — «совершенно так же», как в замечательных произведениях поэзии. Но эта ритмическая мерность не только не радует, но, наоборот, раздражает и именно своей назойливой ритмичностью.

В 20-е годы появлялось немало работ, авторы которых пытались выяснить, в чем состоит художественность ритма, в чем заключается то, что придает эмоциональную содержательность размеренной стиховой речи.

Последователи А. Белого искали художественную значимость в «фигурах» и «рисунках», образуемых расположением ударений. Б. В. Томашевский математическим путем убедил

тельно показал полную несостоятельность таких интерпретаций.¹⁹

Другие авторы искали художественность в «звуковых повторах», в той «музыке», которая, дескать, создается повторением тех или иных гласных или согласных в строках. И это был путь весьма шаткий, произвольный. «Звуковые повторы» иногда встречаются, а иногда — в самых прекрасных стихах — их нет вовсе. Скажем не преувеличивая, сотни раз ссылались на строку «Шипенье пенистых бакалов» как на образец «звукописи». Но ведь тут же рядом строки, из которых не выудишь никаких особых «повторов»:

Недвижный воздух и мороз,
Бег сапог вдоль Невы широкой...

(А что очень часто в стихе ударения падают несколько раз подряд на «о» или «а», то что ж тут особо удивительного. Много ли в языке гласных?).

Обывательские круги, равнодушные к глубинной сущности поэзии, но стремившиеся при этом усвоить «художественный тон», оказались в начале нашего века очень восприимчивы к тезису о «музыке поэзии», провозглашенном в соответствии с некоей декадентской «философией». Но обывателю этот тезис «подошел» уже не своей философией, а той бездумностью, которая здесь провозглашалась. И недаром Н. Н. Шульговский свое руководство по стихосложению, громко названное «Теория и практика поэтического творчества», начинает фразой «Поэзия — это музыка слова».²⁰

Другие авторы искали художественную выразительность стихового ритма в движении интонации, в тех или иных повторениях, «интонационных рисунках». Интонации, разумеется, лицо в стихе.

Дело, однако, в том, что не воспринимаем мы интонацию самое по себе, отдельно от того, что интонируется. И все эти «интонационные рисунки» существовали лишь для уха специально настроившегося исследователя, а не для поэта, не для читателя. Вот, скажем, Б. М. Эйхенбаум писал в «Мелодике стиха», что для лирики Жуковского характерна «разработка вопросительной интонации».²¹ Но задачи такой «разработки» — ясно и понятно — не мог ставить перед собой поэт, своим искус-

¹⁹ Б. Томашевский. О стихе, стр. 182—188.

²⁰ Н. Н. Шульговский. Теория и практика поэтического творчества. Изд. т-ва М. О. Вольф, СПб.—М., 1914, стр. 15

²¹ Б. Эйхенбаум. Мелодика русского лирического стиха. ОПОЯЗ. Пб., 1922, стр. 35.

ством стремившийся передать свои мысли и чувства, а не определенную категорию синтаксиса. Это, в сущности, так же странно, как если бы сказать, что для некоего поэта характерна «разработка» запятой. Хотя запятые, как и вопросительные и всякие другие интонации, налицо в стихах, но они — лишь следствие, а не задача.

Во всех этих превратных поисках сказалось то бесплодное направление, которое называется формализмом, которое безразлично к содержанию искусства, а изучает лишь его внешнюю оболочку. И вот, разные оттенки, разные, так сказать, волокна этой оболочки рассматривались авторами 20-х годов, но все это не срослось воедино, никакого целостного понятия о художественности стихового ритма не родилось. И что удивительного, если популярная, элементарная теория вернулась сегодня на позицию А. Белого, которая все же проще формалистской?

Чтобы понять действительную художественность ритма, надо обратиться туда, где в живой целостности существуют и звук, и интонация слова, и самое слово.

Б. В. Томашевский в упоминавшейся книге «О стихе» неоднократно выступает против того, чтобы стиховой ритм рассматривался с какой-либо одной стороны — будь то ударение или интонация. Он подчеркивает сложность, многогранность явления стихового ритма. Б. В. Томашевский делает любопытное замечание, что «возможны разговоры о смысловом ритме». Правда, он скептически относится к этому, говоря: «... в большинстве случаев эти разговоры представляют собой развертывание метафор, фразеологический обход явлений, не поддающихся научному осознанию».²² Но самую возможность говорить о смысловом ритме Б. В. Томашевский не отрицает. Ведь если в «большинстве случаев» такой разговор оказывался бессодержательным, это не значит, что не может оказаться и таких случаев, когда он окажется гораздо более определенным.

Скепсис Б. В. Томашевского по отношению к «смысловому» ритму понятен. «Ритма смыслов» в стиховой строке, конечно, нельзя обнаружить. В ней есть ритм слов. А каждое из них свой точный смысл приобретает лишь в контексте целого.

Но замечание Б. В. Томашевского приобретает иное значение, если приложить его к образности строк и слов стихов. И тогда мы находим, что ритмическая размеренность стихотворения существует для того, чтобы мог осуществиться ритм образов.

²² Б. Томашевский. О стихе, стр. 272

Здесь надо вспомнить слова В. Брюсова: «Мера стиха — образ. Величина стиха определяется количеством заключенных в нем образов, т. е. вообще важных, значущих выражений».²³ Брюсов говорил о былинном стихе, но прибавлял, что в этом выражается «самая сущность стиха».

М. Штокмар в своей книге о народном стихосложении, касаясь данных слов Брюсова, называет выраженное в них — «стилистической» концепцией. Но ведь это не только «стилистическая», но и «ритмическая» концепция.

Дело в том, что — и это особенно осязаемо в силлабо-тоническом стихе — «важные, значущие выражения», движущиеся в стихе, составляющие образную ритмическую цепь, составляют вместе с тем и звуковую ритмическую цепь.

«Важные, значущие выражения» звучат примерно одинаковое время. Скажем: «Еду ли... ночью... по улице... темной». Здесь движение образности совпадает с движением звучания. Образный ритм — с ритмом звуковым. То же самое увидим и в больших «волнах» ритма: «Еду ли ночью по улице темной... Бури ль заслушаюсь в сумрачный день...» Две волны образного ритма совпадают с двумя волнами звучания.

Если с точки зрения речевой ритмическая размеренность стиха представляет собой ритм слов и ритм строк, то с точки зрения художественной та же ритмическая размеренность представляет собой ритм слов-образов и строк-образов.

В этом плане становятся особенно понятны высказывания мастеров поэзии о стиховой строке, из которых хотя бы некоторые надо напомнить.

Стих каждый повести твоей
Звучит и блещет, как червонец. —

говорит Пушкин, считая одной из главных заслуг поэта высокое достоинство каждой строки. Делая пометки на полях книги Батюшкова, он сплошь и рядом пишет против отдельных строк «прекрасно», «прелесть» или «темно», «вяло», т. е. оценивает каждую строку как в какой-то мере самостоятельную часть стихотворения, предъявляя к ней требования не только в общем контексте, но и в отдельности. Маяковский говорит, что у начинающих поэтов «сделанные строки редки, и поэтому вся поэма водяниста, длинна».²⁴ Об отношении к строке, о работе над

²³ В. Брюсов. О русском стихосложении. В кн.: Н. Добролюбов, Собрание стихотворений, М., 1900, стр. 9—10.

²⁴ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 10, стр. 221.

Этой образной цельности стиховой строки отнюдь не противоречат так называемые «переносы». Это — исключения из правила, в каждом отдельном случае по особому художественно мотивированные. Лишь стихотворцы-«ремесленники» пользуются «переносом» как легким способом уложить в несколько строк фразу, не вмещающуюся в одну строку.

Разумеется, для того чтобы в поле внимания попал ритм образов, составляющий суть движения стиха, надо преодолеть то непомерно узкое понятие об образе, которое прижилось последнее время в разных учебниках, пособиях, да и в критике.

Известное выражение «поэт мыслит образами» не раскрывается во всех закономерностях хода этого мышления и закрепления его в поэтическом слове.

Зачастую авторы литературоведческих трудов под образом подразумевают только изображение человека. Например, говорится об образах Чапаева и Клычкова, Левинсона, об «образе нового человека» и т. д. В ином смысле слово «образ» не употребляется. Согласно такому, на наш взгляд, крайне узкому пониманию, система образов, например, «Евгения Онегина» — это Онегин плюс Татьяна плюс Ленский плюс Ольга плюс эпизодические персонажи. А в лирическом стихотворении, где очень часто всего одно действующее лицо — сам поэт, совсем и не окажется системы образов. Между тем ясно и понятно, что не само собой возникает в стихах «изображение человека», но конкретно создается последовательностью образов более частного порядка. Ясно и понятно, что стихи — это определенная структура образов, где каждая частность служит единому целому.

Стиховая строка и является одной из важнейших единиц этой образной структуры. (Говоря о строке как об образе, было бы, конечно, неверно подразумевать лишь зрительные образы. Поэтическая образность включает в себя впечатления различнейшего порядка, охватывает все богатство наших мыслей и чувств).

Поняв движение стиховых строк как движение образов, как ритм образов, можно сделать существенный вывод о природе поэтического творчества.

Образы, рисуемые каждой из строк, чрезвычайно различны по своему значению, порядку, масштабности. Скажем, в пушкинском «Пророке» строка «И он мне грудь рассек мечом» и строка «Глаголом жги сердца людей» резко различны по своей масштабности. Первая — определенная частность определенной сцены. Вторая — широчайшее обобщение.

Однако строки, рисуящие эти резко различные образы, звучат примерно одинаковое время. Впечатления и картины разнообразнейшего порядка ритмизируются, становятся в единую гармоническую систему. Особенное эстетическое чувство, которое вызывают в нас хорошие стихи, и вызвано тем, что поэтические мысли и чувства, захватывая различнейшие сферы жизни, движутся вместе с тем ритмически.

Гармония стиха, о которой немало говорилось поверхностного, и состоит в том, что широко охватывающие жизнь, сопоставляемые в один ряд образы укладываются в стройную временную цепь.

Поэтическая гармония — это гармония ритмически движущихся образов. Как говорил Тютчев: «Дума за думой — волна за волной».

Будучи основой стихового ритма образов, движение строк его, конечно, не исчерпывает. Поэзия знает, во-первых, более крупные единицы ритма образов, чем строка. Это строфы — ряд строк, объединенных рифмой, которые рисуют некоторую целостную картину. образ. В больших по объему произведениях появляются и такие «волны» стихового ритма, как главы.

Во-вторых, стиховой ритм знает единицы и меньшего порядка, чем строка. Поэтический ритм и внутри строки представляет собою ритм образов, сообщаемых слово за словом.

Здесь можно по достоинству оценить реформу стихосложения, произведенную Ломоносовым и Тредьяковским. В доломоносовском стихосложении внутри стиховой строки нет систематической ритмической организованности слов-образов. Взятая отдельно силлабическая строка (особенно раннесиллабическая) представляла собой прозаическую фразу. Ломоносов и Тредьяковский внесли мерность внутрь стиховых строк. Каждая из них стала как бы «стихотворением в стихотворении».

Подводя итог высказанным замечаниям, можно определить ритм поэтического произведения как сложную систему образности, как движение волн образности от больших (глава, строфа) до самых меньших (слово-образ).

Ритмическая размеренность стиховой речи приобретает художественную значимость в зависимости от того, какие слова-образы, какие строки-образы составляют ритмическое движение.

Приведем лишь один из множества возможных примеров. Если проскандировать иностранцу некрасовское стихотворение «Рыцарь на час», ритмическая размеренность речи этих стихов,

конечно, ощутится слушателем. Но самые разные строфы стихотворения — и такие, например, как

Чу, стучит... проезжающий... воз,
Деготьком... потянуло... с дороги...
Обоняние... тонко... в мороз,
Мысли свежи... выносливы... ноги²⁹

и такие, как, например:

От ликующих... праздно... болтающих
Обагряющих... руки... в крови,
Уведи меня... в стан... погибающих
За великое... дело... любви.³⁰

— будут для слушателя, не знающего языка и не воспринимающего образов, рисуемых словами, совершенно равноценными по ритму звучаний. И не будет иметь здесь существенного значения, что некоторые звучания будут короче (скажем, «воз»), а другие — длиннее (скажем, «проезжающий»).

Но если нам, знающим язык, понимающим смысл слов-образов читать эти стихи (даже и без эмоциональной выразительности), суть этих ритмически движущихся образов изменит самый характер ритма.

«Деготьком... потянуло... с дороги» даст другой ритм, повлечет к иному, более тихому, замедленному чтению, чем, скажем, «От ликующих... праздно... болтающих...». Те как бы вскрики, которые порождаются образами этой строки, невозможны в других строках.

Так, в пределах все одной и той же ритмической размерности речи, одного и того же анапеста, возникает и движется сложнейший, многограннейший ритм образов. Стих «ускоряется» и «замедляется», принимая «музыкальные» или «ораторские», или «разговорные» оттенки в зависимости от главного — от того, какие образы-слова и образы-строки ритмизованы. Все те явления поверхности стиха, которые подчас очень добросовестно регистрировались формалистами, порождаются этим главным — ритмом образов и без этого, взятые сами по себе, не имеют смысла. Это относится, в частности, и к движению интонаций, которые действительно бесконечно многообразны в стихе, но находятся в зависимости от того, какие образы в нем движутся. «Деготьком...» не так интонируется, как «От ликующих...», и т. д. То же относится и к «звуковым повторам». Поэт, конечно, не безразличен к звучанию своих

²⁹ Н. А. Некрасов, Полное собрание сочинений и писем, т. II. Гослитиздат, М., 1948, стр. 92.

³⁰ Там же, стр. 97.

стихов, но вовсе не в том смысле, чтобы он, так сказать, разыгрывал симфонии из разных, самих по себе, свистящих, шипящих и т. д.

Звуковые повторы, когда они возможны без ущерба для точности образного слова, своего рода цемент для образного ритма, еще одно средство обострить этот ритм.

«Я прибегаю к аллитерации для обрамления, для еще большей подчеркнутости важного для меня слова», — замечает Маяковский.³¹ Наконец, и то чередование ударений в стихе, которое ныне принимали за эстетически значимый «ритм», тоже связано с ритмом образов. В самом деле, что значит, если в строке четырехстопного ямба оказывается все четыре схематических ударения? А это значит, что в строке четыре ударных слова или группы слов — четыре образа. Количество образов в строках, конечно, имеет определенную художественную значимость. Но количество самих по себе ударений, разумеется, не имеет этой значимости.

Под стихосложением обычно понимается сложение слов по канве того или иного размера. Фактически же стихосложение как искусство поэзии есть ритмическое образосложение.

Здесь нет возможности излагать «историю вопроса», проследить, как даже и те ученые, которые примыкали к формализму, все же тяготели к пониманию ритма стихов как ритма образов.

Упомянем в этом смысле лишь книгу Ю. Тынянова «Проблема стихотворного языка».³² Здесь, как и в упомянутой книге Б. В. Томашевского, высказывается неудовлетворенность обособленным изучением элементов стиля, декларируется попытка поставить в связь все эти элементы. В этой своей книге Ю. Тынянов, в сущности, делает наблюдения над ритмом слов в стихе, рассматривает ту особую выразительность, которую обретает слово в ритмических условиях. Сделать следующий шаг и заговорить о ритме образов Ю. Тынянову помешала отчасти полемика с Потебней, а больше всего — основная формалистская позиция, при которой «материал», если он «не выходит за пределы формы», «тоже формален». Слово, ритм слов перестают при такой позиции рассматриваться как отражение жизни, как образы жизни.

Любопытно заметить, что и В. М. Жирмунский в своей книге «Композиция лирических стихотворений»³³ поначалу

³¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 10, стр. 242.

³² Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. «Academia», Л., 1924.

³³ В. Жирмунский. Композиция лирических стихотворений. ОПОЯЗ, П., 1921, стр. 8.

очень близко подходит к понятию о ритме образов. Давая общее определение композиции в поэзии, В. М. Жирмунский замечает, что не только строфа является «композиционной единицей», но и каждый отдельный стих... является «композиционно построенным».³⁴ Здесь угадывается мысль о расположении слов в ритме строки, о том, что в высшей степени безразлично для поэзии сказать «прекрасная пора, очей очарованье» или «пора прекрасная, очей очарованье». Но сбивает здесь В. М. Жирмунского с правильной дороги опять же основная. формалистская позиция. И потому от той композиции образов, к которой он чуть-чуть не подошел и которая является подлинной композицией в поэзии, ученый обращается к «композиции» звуков и синтаксических повторений, ко всякого рода внешним схемам — «кольцо», «спираль» и т. д.

В. М. Жирмунский, подобно Ю. Тынянову, ставит ритм во главу угла, полагает, что ритм является «основным принципом композиции». А это совершенно неверно, поскольку ритмом Жирмунский называет «единообразное чередование сильных и слабых основ».

При этом звуковое явление понимается как первопричина, как «принцип композиции». Между тем на самом-то деле ритм размеренности стиха является движением образов: слово за словом, строка за строкой.

Принципы же композиции этих образов, их движения в ритме определяются мышлением и чувством поэта, его творческим отражением жизни в образах.

Речь поэта требует ритмической размеренности, образы поэта должны двигаться ритмично не потому, что есть какой-то высший над речью и мышлением, «иррациональный» ритм. А потому, что особое отражение жизни, осуществляемое поэзией, требует ритмичности.³⁵

В силу этих особенностей поэтического отражения образный слог поэта — в отличие от образного слога прозаика — требует ритмичности резкой, чрезвычайно выявленной.³⁶

Тут-то пролегает резчайшая грань между версификаторством, ремесленным стихотворством и подлинным, творческим сложением стихов: образ за образом — ритмическим движением мысли и чувства по сущности видимой и познаваемой жизни.

³⁴ Там же.

³⁵ Об этих особенностях поэзии подробно говорится в моей статье «О прозе и стихах» («Звезда», 1955, № 12).

³⁶ Понятие «образного слога» выдвигалось и обосновывалось в моей статье «Жизнь и стиль» («Звезда», 1956, № 4).

И вот, если понимать поэтический ритм как ритм образов, видишь, что ритм действительно «основная сила, основная энергия стиха» (В. Маяковский).

Взглянем в этом плане на некоторые произведения Константина Симонова.

4

«Жди меня» — одно из самых известных произведений поэта.

Что можно сказать о нем с точки зрения ходовых понятий о ритме? Что-нибудь вроде того, что оно написано в чередовании четырехстопного и трехстопного хорей, с мужской рифмой, с перекрестной рифмовкой. Более дотошный «стиховед» может прибавить также «наблюдение», что вот, мол, в строке «жди, когда наводят грусть» — все четыре метрических ударения, а в строке «выпьют горькое вино» — только три, ибо налицо «пиррихий». И все.

Но попробуем разобраться в действительном ритме этих стихов, в ритме образов.

Главный образ стихотворения — образ женщины, беспрдельно верной, своим ожиданием, своей уверенностью в возвращении любимого безмерно укрепляющей его силы, придающей новое мужество. Этот высокий и прекрасный образ с особенной яркостью рисовавшийся в душе каждого солдата в годы тяжелых испытаний войны, вдохновил поэта, заставил его взяться за перо. Воплотить этот образ в поэтическом слове было очень важной задачей. Было важно и необходимо крылатым стихом выразить благородные чувства женщины, верной своему любимому, мужчины, жаждущего этой верности, требующего этой верности, верящего в эту верность. Не менее важно и необходимо было самим изображением этой верной любви ударить по тем, «кто знает наизусть, что забыть пора», чтобы особенно ясным стало их духовное убожество, их нравственная пустота. Глубоко проникая в жизнь, поэт ясно, остро понимает, как живет этот образ в солдатской душе. Этот образ представляется солдату не застывшим, подобно фотографии. Силой горячего чувства солдат словно переносится туда — к далекой жене, переживает вместе с ней бесконечно длящиеся дни разлуки. Всей душой понимает, с необычайной ясностью видит солдат, как нелегко жене, ряд до боли отчетливых картин рисуется в его воображении. Вот метет снег за окном и стоит жена у окна, глядя на дорогу... Вот — в который раз — с волнением встречает она почтальона, но нет писем... Вот ее подруга, уже забыв о своем муже-фронтовике, идет мимо с кем-то, весело смеясь...

И хочется солдату, чтобы в каждую из таких минут услышала жена его голос, его горячее слово: «Жди меня...»

Из острого постижения поэтом правды чувства, движения образов, выражающих это в жизни, и рождается ритм стихотворения — ритм его образов.

Поэт-натуралист погрузился бы в описания военной страды, тревог и смертельных опасностей солдатской жизни. Но Симонов говорит только:

Жди меня, и я вернусь
Всем смертям на зло.

И здесь выражено все, а главное — неистребимый оптимизм, несокрушимая готовность к подвигу, презрение к смерти, уверенность в том, что и смерть отойдет с солдатской дороги (об этом по-своему сказано и А. Твардовским в знаменитой главе «Василия Теркина»). Поэт-натуралист углубился бы в описания тягостей ожидания, один десяток строк посвятил бы изображению метели, другой — дождям... Но Симонов, дорожа прежде всего порывом чувства, пронизывающим все эти, возникающие в воображении картины, лишь несколькими словами воссоздает каждую из них. Так, словно листки календаря, срываемые ветром, проносятся времена года:

Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди,
Жди, когда снега метут.
Жди, когда жара...³⁷

Глубокое соответствие ритма образов ходу мысли, движению чувства обуславливает силу работы читательского воображения. Простые слова стихов становятся полными значения картинами и вокруг себя порождают ряд других картин.

Возьмем отрывок:

Пусть друзья устанут ждать,
Сядут у огня,
Выпьют горькое вино
На помин души...³⁸

Какую силу приобретают здесь самые обычные два слова: «Сядут у огня»! Они создают ясную картину: вот сошлись друзья, до тех пор ждавшие порознь, каждый по-своему, сошлись для чего-то важного, невеселого. Как полно здесь значе-

³⁷ Константин Симонов, Сочинения, т. I. Стихи и повмы, Гослитиздат, М., 1952, стр. 95.

³⁸ Там же.

ния единственное слово «сядут», с предельной ясностью передающее, что вот уже никто не взглянет в окно, дожидаясь друга, не ходит по комнате, прислушиваясь к звонку... И простое, обычнейшее слово — огонь — здесь не просто огонь, а то пламя, у которого теснее сомкнули друзья свой поредевший круг, то пламя, в которое глядят они, может быть, видя в нем образ друга, может быть думая каждый о своем...

Почему же такой выразительности полны здесь простые два слова: «Сядут у огня»?

Здесь понимаешь все значение взаимодействия поэтических образов, создаваемого их ритмичным чередованием.

Мы прочли: «Пусть друзья устанут ждать...» И — короткое молчание, пауза, лишь после которой читаем: «Сядут у огня...» Эта пауза — для поверхностного взгляда — вполне подобна любой другой междустроочной паузе. Но если вникнуть, какой особой, неповторимой выразительностью она насыщена!.. Пока длится эта пауза, воображение рисует ряд картин, наглядно, предметно раскрывает содержание слов «друзья устанут ждать». Потому-то с таким ударением произносится, подобно вздоху звучит «...сядут у огня...». После этой строки — другая пауза, полная уже другой выразительности, рисующая уже другую картину. Наше читательское молчание после слов «сядут у огня» разве не соответствует точнейшим образом тому молчанию, которое царит среди друзей, собравшихся у огня, но еще не сказавших ни слова?.. А пауза, следующая за строкой «Выпьют горькое вино...», не воплощает ли с полнейшей осязательностью то мгновение, когда налиты, подняты стаканы, но еще не сказано то, что не сразу скажешь, что прозвучит лишь после паузы, — «На помин души»?..

Так каждый перерыв между строками полон своего выражения, оказывает свое, неповторимое воздействие.

Потому-то, между прочим, так богаты содержанием подлинные произведения поэзии при своем, подчас крайне небольшом объеме. Поэт говорит не только словами, но и взаимодействием слов, не только образами, но и взаимодействием образов. Из их столкновения сплошь и рядом рождаются новые, которых нет в «тексте», но которые есть в «контексте». Так, слова «горькое вино» сами по себе не имеют того смысла, который приобретают в контексте данного стихотворения, где вино не просто горькое, где горечь его особая, поскольку пьется оно «на помин души».

Глубокое соответствие ритма образности стихотворения ходу мысли, движению чувства проявляется еще и в другом. Мысль и чувство движутся не просто шаг за шагом, образ за образом. Мысли и чувству свойственно то объединять ряд картин во-

едино, то несколько задерживаться на той или иной картине, вновь и вновь переживая ее.

И этому соответствуют в сложном ритме образной системы стихотворения «волны» образности, большие, чем строки.

Это прежде всего части стихотворения, каждая из которых начинается «Жди меня, и я вернусь». Затем это строфы, сложные образы, несомые каждой из строф.

Строфы нельзя понимать догматически, как непременно замкнутые картины. В зависимости от конкретной поэтической задачи строфа может быть одним целым, но может строиться и иначе. В «Жди меня» четверостишия графически не выделены поэтом. Стихотворение делится лишь на три двенадцатистрочных части. Тем не менее строфика здесь существует, перекрестная рифмовка играет свою роль. Но — особую. Вот четверостишие:

Пусть поверят сын и мать
В то, что нет меня,
Пусть друзья устанут ждать.
Сядут у огня...³⁹

А вот следующее:

Выпьют горькое вино
На помин души...
Жди. И с ними заодно
Выпить не спеши.⁴⁰

Почему строки о друзьях не составляют одной строфы? Маяковский говорит, что «рифма заставляет все строки, оформляющие одну мысль, держаться вместе».⁴¹ Может быть, Симонов не следует этому указанию Маяковского, не скрепив «одну мысль» о друзьях рифмовкой? Нет, зарифмованные, усиленные рифмой строки о друзьях могли стать самодовлеющей картинкой. А мысль о друзьях важна здесь не сама по себе. Потому-то она «разрывается» на две строфы: в одной — подчеркивая, обостряя кажущуюся безнадежность ожидания («Поверят сын и мать»... и друзья), в другой — оттеняя главную мысль:

Жди. И с ними заодно
Выпить не спеши.

Из такого сопоставления, противопоставления в строфе возникают образы более сложные, безмерно более действенные, чем

³⁹ Константин Симонов, Сочинения, т. I, стр. 95.

⁴⁰ Там же.

⁴¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 10, стр. 234

если бы одна строфа была посвящена сыну, другая — матери, третья — друзьям, а четвертая говорила «Жди меня».

Художественное значение ритма образов особенно наглядно в данном стихотворении, где почти нет тех средств художественной выразительности, которые обычно считаются основными — «тропов». В стихотворении нет ни одного сравнения, ни одной метафоры, ни одной гиперболы, в нем всего два эпитета: «желтые дожди», «горькое вино». Речь поэта как будто бы предельно «суха», «протокольна»: «Жди меня, и я вернусь», «Писем не придет», «Ты спасла меня» и т. д. А все эти «сухие», «протокольные» слова оказываются в контексте стихотворения образами большой силы. И так, разумеется, бывает не только в данном стихотворении, но и вообще, в замечательных стихах, где, если присмотреться, гораздо меньше сравнений и метафор, чем, казалось бы, «полагается».

Факт этот очень поучителен для поэтической практики. Как часто стихотворец, предвзято стремясь к «точной и нагой» речи, приходит к сухости и протокольности, нехудожественности. Не менее часто у другого стихотворца, предвзято стремящегося к «художественной» речи, эпитет громоздится на эпитет. А выходит лишь вычурность, витиеватость речи, настоящей художественности не достигается.

Маяковский был глубоко прав, называя ритм основной силой, основной энергией стиха. Поэтическое обобщение — сведение в единый ряд различнейших картин жизни, раскрывающих в этом сопоставлении ее внутренний смысл — это поэтическое обобщение возникает в творческом сознании поэта ритмически. Как замечает Пушкин в «Египетских ночах»: «...мысль из головы поэта выходит уже вооруженная четырьмя рифмами, размеренная стройными, однообразными стопами».¹²

И читателю передаются мысль и чувства поэта на основе ритма. Ритмическое движение образа за образом настраивает читателя на поэтическое восприятие жизни, на стремительный, перекрестный охват картин и впечатлений.

Взглянем для примера на одно из стихотворений К. Симонова, посвященное памяти Бориса Горбатова. Подчеркнем многозначиями ритм образов внутри строк:

Умер друг... у меня... вот кака́я... беда́...
Как мне быть... не могу́... и ума́... приложитъ.
Я не думал... не ве́рил... не жда́л никогда́,
Что без этого́ друга́... придется мне жить.¹³

¹² А. Пушкин. Полное собрание сочинений, т. 8, Изд. АН СССР, Л., 1938, стр. 270.

¹³ Константин Симонов. Новые стихи. «Правда», М., 1955 стр. 23.

Речь самая обычная, вовсе лишенная «тропов». И именно ритмом образов передается все глубокое волнение, сильнейшая скорбь. Сказанное этими стихами исчезнет, если написать без ритма, прозой: «Я никогда не думал, не верил, не ждал, что мне придется жить без этого друга». В такой прозаической переделке исчезнет суть поэтического произведения. Во-первых, конечно, потому, что нарушается порядок слов, а значит и порядок образов, единственно передающий движение чувства.

Правда чувства требует сказать:

Я не думал,
Не верил,
Не ждал
Никогда...

а не:

Я никогда не думал.
не ждал,
не верил...

Но дело не только в порядке слов-образов. Дело еще в том, что эти слова-образы не могут представлять собой сплошную линию фразы, а должны быть отрывочными — как бы бросками мысли и чувства, словно ищущих объяснения, утешения. Это становится очень ясно, если попытаться прочесть без ритмических пауз, подряд, скажем: «Умер друг у меня».

Правда чувства немедленно укажет нам, что надо читать с паузами: «Умер... друг... у меня... вот какая... беда».

Ритм здесь соответствует движению мысли и чувства, стремлению разобраться в случившемся. Ритм изображает это стремление, дает портрет этого душевного состояния. Вне ритма глубинное содержание этих стихов исчезнет.

Именно ритмом образов — во всей жестокой предметности реальнейшего факта — раскроется боль того, что кроется за словами «его больше нет»:

На квартиру... пойду́ к нему... там... его нет.
Есть та улица... дом... есть подъезд тот... и дверь.
Есть дощечка... где имя... его... и теперь.
Есть на вешалке... палка... его... и пальто,
Есть налevo... за дверью... его... кабинет...⁴⁴

(обратим внимание, как трижды подчеркивает ритм словечко «его»).

Все тут есть... Только всё это... во́все... не то,
Потому что... он был... а тепе́рь... его нет!

⁴⁴ Константин Симонов. Новые стихи, стр. 29.

Здесь начинается новая волна образности, новое движение мысли и чувства:

Раньше как... говорили... друг другу... мы с ним?
 Говорили... споём... посидим... позвоним;
 Говорили... скажи... говорили... прочти;
 Говорили... зайдй ко мне... завтра... к пяти.
 А теперь... привыкать... надо к слову... он был;
 Привыкать... говорить... про него... говорил,
 Говорил... приходил... помогал... выручал,
 Чтобы я... не грустил... долго жить... обеща́л.

Это движение мысли и чувства, ищущих ответа, приходит к выводу:

Еще в памяти... всё твоё... живы... черты.
 А уже... не могу я... сказать тебе... ты.

И отвергается, не приемлется этот вывод:

Говорят... раз ты умер... Такой уж... закон, —
 Вместо «ты»... про тебя... говорить надо... «он»,
 Вместо слов... что люблю тебя... надо... «любил»;
 Вместо слов... что есть друг... у меня... надо «был».
 Так ли это?.. Не знаю... По-моему... нет!⁴⁵

(обратим внимание, как именно ритм образов передает здесь движение раздумья: «Так ли это?.. Не знаю... По-моему... Нет!» Уничтожьте этот ритм, скажите подряд «По-моему нет!», и исчезнет изображение душевного состояния).

Свет погасшей... звезды... еще тысячу лет
 К нам доходит... а что ей... звезда... до людей?
 Ты добрей... был её... и теплей... и светлей,
 Да и срок... не велик... тыщу лет... мне не жить,
 На мой век... тебя хватит... мне по дружбе... светить.

Исследователи стиха не раз отмечали особую вескость слова в стихе, «фразовость», которую оно приобретает в стиховой речи. Эту вескость, эту «фразовость» придает именно ритм, заставляющий разделять слова паузами, привлекающий наше особое внимание к слову и нацеливающий нас на образное значение слова. Ритмическая пауза дает нам время вникнуть в слово, по-разному повернуть его. Простое, прозаическое «Свет погасшей звезды...» значит в образном отношении иное и меньшее, чем ритмическое «Свет погасшей... звезды». Прозаическое «Еще тысячу лет» значит в образном отношении иное и меньшее, чем

⁴⁵ Константин Симонов. Новые стихи, стр. 29.

ритмическое «Еще ты́сячу... лёт». Эта пауза перед «...лёт» как бы особо обращает наше внимание на ту длительность времени, которая обозначена словом «...лёт». И когда в предпоследней строке говорит поэт «...ты́щу лёт... мне не жить», то «ты́ща лет» звучит уже иначе, выражает уже иное, не будучи разделена ритмической паузой.

А. Н. Толстой говорил о внутреннем жесте, передавать который должно хорошее художественное произведение. Удобнее, пожалуй, говорить не о внутреннем жесте (что как-то непроизвольно связывается с жестикуляцией), а о движении мысли и чувства. Ритм образов стиха служит закреплению и передаче этого движения, как бы аккумулируя энергию поэтической мысли и чувства.

Роль ритма в создании художественных образов исключительно велика. Именно в ритмическом движении слов-образов коммуникативная функция языка переходит в художественно-изобразительную. Поэтому, подходя к анализу поэтического произведения, минуя ритм, только с точки зрения общего смысла и, как говорят, «языкового мастерства», очень немногое оценишь в искусстве поэта.

Нам думается, что изучение ритма образов, его особенностей и закономерностей (а ритм образов — это ход поэтического мышления во всей его конкретности) может многое раскрыть в закономерностях творческого процесса, природе поэзии. Цель настоящих заметок — лишь постановка вопроса; широкий и углубленный разговор о ритме образов в поэзии требует целой книги. Здесь скажем еще, что без понятия о ритме образов нельзя сколько-нибудь глубоко разобраться и в вопросе о своеобразии таланта, творческой индивидуальности поэта. Два слова об этом.

6

До сих пор еще очень нередко сближают поэтическое творчество Симонова с творчеством Маяковского.

Например, А. Турков пишет, что К. Симонов «верно почувствовал, что обращение к тому драгоценному арсеналу, который представляет собою поэтика Маяковского, дает ему в руки новые художественные средства». И дальше: «Послевоенная книга К. Симонова „Друзья и враги“ носит следы плодотворного усвоения традиций Маяковского».⁴⁶ По мнению критика, это

⁴⁶ А. Турков. Заметки о новых стихах К. Симонова. — «Знамя», 1955. № 1, стр. 164.

«сказывается и в широком поэтическом кругозоре, который свойственен этой книге, и в стремлении выявить основные, ведущие тенденции и закономерности исторического развития» и, наконец, в установке на более «свободную и раскованную» поэтическую речь.⁴⁷

Кроме того, А. Турков называет в качестве традиции Маяковского еще такие качества, как «прямое ораторское разъяснение», как «привычные в разговоре недомолвки, когда один из собеседников уверен, что другой, уже втянувшийся в беседу, и так поймет его», а также еще «упорное повторение какого-то оборота речи, слова, фразы»⁴⁸ (курсив мой, — В. Н.).

Нетрудно заметить, что весь этот нестройный набор самых разных качеств — от «широты кругозора» до «упорных повторений» — никак не связан с особенностями творчества именно Маяковского, а относится почти к любому хорошему поэту.

Между тем если бы критик присмотрелся к действительной поэтике, к реальности художественной ткани и прежде всего к особенностям ритма образов стихов К. Симонова, он бы увидел, что работа Симонова по своему художественному стилю резко отличается от работы Маяковского.

Вот для примера стихотворение «Митинг в Канаде» из цикла «Друзья и враги», которые особенно часто сближали с Маяковским.

Вообразим, что это Маяковский ездил в Канаду, выступал на митинге и рассказывает нам об этом в стихах. Возможно ли предположить, зная образный стиль Маяковского, что он скажет просто:

Я вышел на трибуну в зал...

А затем ниже, совершенно просто:

Мне зал напоминал войну,
А тишина — ту тишину,
Что обрывает первый залп.⁴⁹

Такой характер и строй образности для Маяковского немислим. Одним из главнейших признаков его стиха является стремление до предела обострить, сделать напряженнейше-экспрессивным каждый из образов, движущихся в ритме стиховой речи. Маяковский скажет не просто «небоскреб», а «Дома с небес обрываются и висят»; не скажет «наверху — звезды»,

⁴⁷ А. Турков. Заметки о новых стихах К. Симонова. — «Знамя», 1955, № 1, стр. 164.

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Константин Симонов, Сочинения, т. I, стр. 138.

а «Сверху разведывают звезд взводы»; не скажет «плохо говорю по-английски», а «в горле застревают английского огрызки»; скажет не «Как объяснить ей?», а «Как врезать ей в голову мысли ножи?».

Особенная экспрессивность тех образов художественной ткани, которые Маяковский называл «вспомогательными», составляет характернейшую особенность его работы. Столь известное «словотворчество» служило именно этой цели — созданию интенсивнейшего образа в цепи столь же интенсивных. Отсюда-то и «бронзы многопудье» и «Змея двухметроворостая» и другие подобного характера образы. Во всем этом стремление сжать в одном-двух словах образность целых фраз.

Ничего похожего нет у Симонова. Образы, ритмически движущиеся в его стихах, не только не имеют установки на особенную экспрессию, но, наоборот, как бы намеренно ограничиваются лишь наименованием предмета. Даже тогда, когда поэт обращается к развернутому сравнению:

Вдруг, как обвал, как вал воды,
Как сдвинувшаяся гора,
Навстречу рушится «ура»! —

то и здесь видишь, что не только нет особенной заботы об остроте, необычности сравнения, но как бы намеренно взято первое, что приходит на ум — «как обвал», «как гора».

Или:

И зал встает, и зал поет,
И в зале дышится легко.⁵⁰

Ведь и это как будто самые обычные слова, самое простое наименование происходящего: «встает», «поет»; а «дышится легко» — разве не самое, как говорят, «истертое» выражение?

Ясно, что большая художественная сила, присущая и «Митингу в Канаде» и другим произведениям К. Симонова, строится совсем на других основаниях, чем в работе Маяковского.

В ритме движения образов поэзии Симонова главная суть в самом ритме, самом движении, едином порыве. Образности Симонова не присуща аналитичность. Образность же Маяковского насквозь аналитична. И оттого стихи его менее динамичны, чем стихи Симонова. (Разумеется, «динамичность» — это не преимущество, это лишь особое качество). Вспомним «Стихи о советском паспорте» и заметим, что, например, семнадцать строк посвящено изображению того, как берут разные

⁵⁰ Там же.

паспорта. Как «на польский — глядят, как в афишу коза», как «берут, не моргнув, паспорта датчан» и т. д. и т. п.

Почти в каждом произведении Маяковского видим эту аналитическую углубленность. Стихи Маяковского дают нам глубочайшее проникновение внутрь явлений, но действия, движения, событий в них обычно немного. Даже если взять поэмы Маяковского, то и здесь — более цепь углубленнейше раскрытых картин, чем стремительный поток действия. В стихах Симонова действие, наоборот, занимает главное место.

В стремительном движении его стиха нет времени для анализа, для образного растолковывания, скажем, того, какие именно фигуры сидят в первых трех рядах на митинге в Канаде. Мельком, в мгновенном движении говорится лишь о «злых, сытых, молодых», о том, что они «В плащах со жвачками в зубах, В карман — рука, зубов оскал, Подошвы — на ногу нога». Это, на первый взгляд, «невыделанность», «невычekanенность» образности на деле и составляет здесь художественную силу, ибо передает ту душевную захваченность всем событием в целом, когда невозможно углубляться в частности. Если позволительна такая аналогия, то стихи Маяковского напоминают картину, глубоко выписанную маслом, а стихи Симонова — несколькими линиями (и даже одной, захватывающей все, линией). врезанное в бумагу произведение острой и условной графики.

Несравнимые в своей основе стихи Маяковского и Симонова отвечают разным потребностям нашего душевного мира.

Более обстоятельный анализ ритма образов позволил бы очертить творческие индивидуальности поэтов гораздо глубже, чем те беглые замечания, которыми мы здесь ограничиваемся.

7

Будучи основной силой, основной энергией стиха, ритм образов, конечно, играет чрезвычайно большую роль в рождении поэтического произведения на той стадии творческого процесса, когда отражение жизни принимает уже именно стиховые очертания.

И здесь надо коснуться некоторых противоречий в высказываниях Маяковского о стиховом ритме. Маяковский говорил: «... ритм — основа всякой поэтической вещи, проходящая через нее гулом. Постепенно из этого гула начинаешь вытаскивать отдельные слова». И дальше: «Размер получается у меня в результате покрытия этого ритмического гула словами».⁵¹

⁵¹ В. В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 10, стр. 231, 232.

Если буквально понимать это, выйдет, что первооснова поэтического творчества — некий «бессловесный» гул, некая не связанная с речью «музыка», наподобие той, которую любили выдвигать в виде основы поэзии теоретизировавшие декаденты.

А. Твардовский в «Ответе читателям „Василия Теркина“» обратил внимание на эти слова Маяковского и, полемизируя с ними, заметил, что размер должен рождаться «не из некоего бессловесного „гула“, о котором говорит, например, В. Маяковский, а из слов, из их осмысленных, присущих живой речи, сочетаний».⁵²

Сказанное Маяковским действительно нуждается в уточнении. Но, думается, почвы для полемики с Маяковским здесь нет.

Прежде всего надо сказать, что близость (по линии ЛЕФа) к некоторым из стиховедов-формалистов могла вызвать у Маяковского некоторые терминологические неточности и определения, идущие вразрез с его же собственной поэтической практикой.

Но даже когда Маяковский говорит об этом «гуле», предшествующем выкристаллизовыванию стихов, он, однако, никак не называет его «бессловесным». Напротив, из этого гула «начинаешь вытаскивать отдельные слова». Значит, это «гул» в высшей степени «словесный», в нем очень много слов, из которых поэт выбирает самые нужные.

В этом убеждают нас и некоторые образные выражения, касающиеся сути творческого процесса, которые встречаем в стихах поэта.

«Это время гудит телеграфной струной», — говорится в поэме «Хорошо!». И надо ли разъяснять, что здесь сказано не буквально, не просто о «гудении», а о том своеобразном чувстве, которое вызывается сильной, стремительной сменой событий, картин, образов, несомых временем, историей? Не об этом ли «гуле» речь и в «Как делать стихи»?

«Ритмический гул» — это движение, чередование образов, картин в творческом воображении поэта, предшествующее рождению стихотворения. Об этом сказано в свое время, по своему Пушкиным:

И мысли в голове волнуются в отваге,
И рифмы легкие навстречу им бегут,
И пальцы просятся к перу, перо к бумаге.
Минута — и стихи свободно потекут.⁵³

⁵² А. Твардовский. Василий Теркин, стр. 171.

⁵³ А. Пушкин, Полное собрание сочинений, т. 3. Изд. АН СССР, Л., 1950, стр. 321.

Надо ли подчеркивать, что это движение творческого воображения не является, не может быть чисто звуковым явлением, что оно представляет собой, если употребить термин И. П. Павлова, «внутреннюю речь» поэта?

А такие образные определения ритма, как «Пуля — ритм» («150 000 000») или «Ритмом — ярысь!» («Разговор с фининспектором...») — разве они могут соответствовать пониманию ритма как чисто звукового явления? Могут ли чередоваться ударения «подобно» пуле? Как можно «яриться» чередованием ударений? Но вполне понятны и очень точны эти слова применительно к ритму образов, к яростному и — подобно пуле — целеустремленному движению образов поэтической речи.

А вот Маяковский замечает: «Ритм может быть один во многих стихах, даже во всей работе поэта, и это не делает работу однообразной, так как ритм может быть до того сложен и трудно оформляем, что до него не доберешься и несколькими большими поэмами».⁵⁴ О каком ритме здесь речь? О чередовании ударений? Нет. Как может быть одинаковым чередование ударений во всей работе поэта? А вот принципы работы над ритмом образов всегда отличаются у настоящего поэта резким своеобразием.

Правильное понимание стихового ритма отнюдь не является «академическим», сугубо теоретическим вопросом, но имеет важнейшее значение для поэтической практики; недаром А. Твардовский уделил этому внимание в своем разговоре с читателями.

Поэтам, по привычке к стихосложению, по своего рода «метрической инерции» бывает иногда свойственно действительно ставить во главу угла своей работы некий бессловесный «напев», а проще — один из размеров. А. Твардовский, рассказывая, как он пытался сперва другим размером писать «Теркина», отмечает, что когда работа пошла именно таким превратным путем, образность пошла как бы на поводу у размера, который «так напелся...».

Большой поэт А. Твардовский преодолел эту инерцию, сумел вывести размер своей поэмы из живого движения образности и речи. Но часто видим, как авторы комкают, коверкают свою речь и образность, вталкивая их в заранее выбранный размер!

Ритмизация жизненных впечатлений, сила обобщающей мысли в этой ритмизации — вот та основа, на которой возникает

⁵⁴ В. В. Маяковский. Полное собрание сочинений, т. 10, стр. 232.

настоящий поэтический ритм. Сила ритма прямо связана с силой и верностью поэтической мысли.

На этом мы считаем возможным закончить настоящие заметки, которые ограничиваются постановкой назревшего, по нашему убеждению, вопроса о ритме.

В теорию поэзии должно быть введено такое, соответствующее поэтической практике понятие, как ритм образов. Мы полагаем, что, вооружась этим понятием, практика сможет более глубоко и плодотворно изучать конкретность произведений поэтического искусства, вникать в подлинную специфику поэзии, в подлинные особенности творческих индивидуальностей поэтов



СООБЩЕНИЯ



Н. И. ЖЕЛТОВА

КАК СОЗДАВАЛАСЬ «ПОВЕСТЬ О НАСТОЯЩЕМ ЧЕЛОВЕКЕ» Б. ПОЛЕВОГО

1

Все книги Полевого родились из его корреспондентских записей. Свои наблюдения писатель обычно сначала публиковал в виде статьи, очерка в газете. Проследивая тематику, содержание этих статей, очерков, можно увидеть, как у Полевого постепенно кристаллизуется идейно-художественная концепция большого произведения.

Несколько статей и очерков предшествовало первой книге Б. Полевого «Мемуары вшивого человека».¹ Аналогично происхождение повести «Горячий цех». Вот что говорит писатель о создании этой повести:

«В книге этой... я попытался подвести итог своим наблюдениям за развертыванием социалистического соревнования на калининских предприятиях, над возникновением смелых новаторских починов. Все это я наблюдал своими глазами, обо всем этом писал в газете как очеркист».²

В годы Великой Отечественной войны Б. Полевой становится военным корреспондентом «Правды». Результатом наблюдений Б. Полевого над жизнью народа в эти годы явились его книги: «От Белгорода до Карпат. (Из дневника военного кор-

¹ Б. Полевой. Мемуары вшивого человека. Тверь, 1927. 59 стр. Ср. в газетах: Б. Полевой. Дети дна. — «Тверская правда», 1924, № 266, 22 ноября; Б. Полевой. Дети каменного города. — «Тверская правда», 1926, № 82, 13 апреля; Б. Полевой. Никому не нужный. — «Тверская правда», 1926, № 128, 10 июня.

² Б. Полевой. Повесть о настоящем человеке. Гослитиздат, М., 1952, стр. 6. В дальнейшем цитаты даются по этому изданию с указанием страниц.

респондента)», «Повесть о настоящем человеке», «Мы — советские люди. (Были Великой Отечественной войны)», «Золото».

Наибольшей популярностью у советского и зарубежного читателя пользуется «Повесть о настоящем человеке». По своей проблематике она примыкает к таким произведениям, как «Чапаев», «Как закалялась сталь», «Молодая гвардия» и т. п. Есть общее и в истории создания этих произведений: прототипы их художественных образов — реальные герои современности; в основе содержания лежат действительные события из жизни нашей страны. «Повесть о настоящем человеке» — типичное произведение «документальной» литературы о нашей действительности.

«Повесть о настоящем человеке» написана под впечатлением рассказа одного из летчиков — Алексея Петровича Маресьева, с которым писатель провел ночь на полевом аэродроме: «В дни, когда Орловская битва близилась к своему победному концу и передовые полки, наступавшие с севера, уже сообщали, что они видят с Красногорской возвышенности горящий город, в штаб Брянского фронта поступило сообщение, что летчики гвардейского истребительного полка, действовавшего в том районе, за девять последних дней сбили сорок семь самолетов противника. Потеряли они при этом пять машин и только трех человек, так как двое из сбитых выбросились на парашютах и пешком добрались до своего полка. Даже для тех дней бурного наступления Красной Армии такая победа была необычайной. На связном самолете я вылетел в этот полк, намереваясь написать в „Правду“ о подвигах летчиков-гвардейцев» (302). И далее Полевой рассказывает о встрече с А. П. Маресьевым.

Сам А. П. Маресьев в беседе со студентами и преподавателями Ленинградского института инженеров железнодорожного транспорта указывает дату встречи с Полевым:

«На боевую операцию впервые без ног я вылетел в июле 1943 года под Орлом. Мне повезло, я сбил три самолета противника. Возвратившись на аэродром, я познакомился с писателем Борисом Полевым».³

В июле—августе 1943 года в «Правде» было напечатано несколько корреспонденций Полевого о летчиках-гвардейцах. Тогда же Б. Полевой написал статью под названием «Русский воин Алексей Маресьев». В редакции газеты «Правда» материал одобрили и обещали напечатать. Через некоторое время А. П. Маресьеву было присвоено звание Героя Советского

³ В. Паллон. Встреча с героем «Повести о настоящем человеке». — «Сталинец» (Ленинград). 1948. № 150, 16 декабря.

Союза, но статья о нем напечатана не была. Редакция считала случай, описанный Б. Полевым, действительно интересным, но публикация статьи могла повлечь за собой разные толкования о характере и силе советской авиации. Советовали Б. Полевому написать книгу.⁴

О том, что публикация статьи была преждевременной, говорит Полевой и в «Послесловии» к «Повести о настоящем человеке», когда приводит следующий диалог с А. П. Маресьевым:

«— Мне бы очень хотелось написать о вас в „Правду“».

«— Что же, напишите, — без особого энтузиазма согласился летчик и сонным голосом добавил: — А может, не стоит? Попадет Геббельсу, раздует он кадило: дескать, у русских безногие воюют, то-се... фашисты на это мастера» (308).

Статья о Маресьеве не появилась в газете, но писатель не оставил своего намерения написать о летчике. «Сколько раз во время войны, в дни затишья и после, скитаясь по странам освобожденной Европы, принимался я за очерк о нем (Маресьеве. — Н. Ж.) и каждый раз откладывал работу, потому что все, что удавалось написать, казалось лишь бледной тенью его жизни» (308).

Позже образ Алексея Маресьева, сего подвиг получили замечательное художественное воспроизведение в «Повести о настоящем человеке». Но для этого потребовался дополнительный материал, новые жизненные наблюдения.

Замысел произведения о летчике А. П. Маресьеве вынашивался писателем три года. Создание «Повести о настоящем человеке», этапы работы над этим произведением (передовая газетная статья — очерк — повесть) показывают, какую огромную роль сыграли здесь поиски верного идейно-художественного осмысления одного из ярких случаев действительности.

2

Книга Полевого написана после окончания войны. Новые наблюдения писателя над героизмом советских людей, победно завершивших войну с фашизмом, вдохновили Полевого на написание книги:

«Можно было верить, что советский человек, способности, таланты, самоотверженность и мужество которого так поразили весь мир в дни войны, для всех тех герингов действительно был и остался роковой загадкой. Да и где было им, изобретателям жалкой „теории“ о немецкой „расе господ“, понять душу и мощь

⁴ Данные взяты из беседы с писателем.

человека, выросшего в социалистической стране! И мне вдруг вспомнился Алексей Маресьев» (309).

«Повести о настоящем человеке» предшествует ряд очерков и публицистических статей Полевого.

В 1946 году вышла брошюра Полевого «От какой смертельной опасности спасли нашу Родину Красная Армия и Советское государство», написанная на основании документов, с которыми ознакомился писатель на Нюрнбергском процессе. Со страстным негодованием Полевой раскрывает захватнические планы гитлеровцев и подчеркивает героизм Советской Армии.

«Сейчас, когда на Нюрнбергском процессе день за днем разворачиваются все новые и новые детали ужасных планов гитлеровского заговора против человечества, пусть каждый из нас подумает, что ждало бы нашу советскую социалистическую отчизну, что ждало бы наш народ, что ждало бы его самого, его жену, его детей, его родителей и его близких, если бы Красная Армия ценой великих жертв и беспримерных подвигов не остановила и не сломала бы гитлеровскую военную машину и не освободила бы нашу Родину и наш народ от гитлеровских оккупантов?..» — лет в конце своей брошюры Б. Полевой.⁵

Как бы продолжая эту мысль, Полевой в «Повести о настоящем человеке» показал беспримерные подвиги, мужество наших людей в период войны.

В «Повести о настоящем человеке» Б. Полевой использовал не только материал рассказа А. П. Маресьева.

В напечатанных в «Правде» корреспонденциях Б. Полевого о летчиках⁶ содержатся описания, которые вошли потом в повесть в виде картин воздушных боев.

Наблюдения писателя над жизнью, корреспонденции, очерки о советских людях позволили Полевому верно осветить случай с летчиком А. П. Маресьевым. Предшествующая повести публицистическая работа способствовала кристаллизации замысла Полевого — рассказать о «настоящем советском человеке». Богатство наблюдений давало возможность насытить произведение различными эпизодами, в которых многосторонне раскрывался характер советских людей.

⁵ Б. Полевой. От какой смертельной опасности спасли нашу Родину Красная Армия и Советское государство. «Правда», М., 1946, стр. 32.

⁶ Так летают гвардейцы. — «Правда», 1941, № 4, 4 января; Штурмовик Николай Чувин. — «Правда», 1942, № 159, 8 июня; Воздушные бои. — «Правда», 1943, № 180, 19 июля; Воздушные наступления. — «Правда», 1943, № 203, 15 августа; Мастер воздушных атак. Летчик Иван Скляр за один день сбил 6 самолетов. — «Правда», 1943, № 310, 18 декабря.

Но не только наблюдения военных лет легли в основу содержания повести. Предшествующее творчество Б. Полевого также подводило писателя к будущей «Повести о настоящем человеке».

Случай с Алексеем Маресьевым привлек внимание Полевого потому, что он давал великолепный материал для решения темы, к которой писатель тяготел с самого начала своего творчества.

Проблематику произведений Полевого составляют преимущественно вопросы формирования личности. Им посвящена и первая большая повесть — «Горячий цех».

Создание образа положительного героя — одна из эстетических задач ряда рассказов Полевого 30-х годов. Непосредственно с творческой историей повести связаны три рассказа: «Директор»,⁷ «В вагоне», «Когда свежее ветер».⁸

В рассказах наблюдается тяготение писателя к таким напряженным ситуациям, в которых наиболее ярко обнаруживается характер человека. Борьба человека за жизнь, за возвращение к деятельности составляет коллизию всех трех рассказов.

Так, в рассказе «Когда свежее ветер» описывается борьба четырех молодых людей с водной стихией: сбились паруса, волны угрожают перевернуть лодку, и автор показывает поведение юношей и девушек в момент опасности. Трое держатся смело, самоотверженно, но одна из девушек оказалась трусливой и эгоистичной. Автор отмечает, что по-настоящему характеры всех четырех проявились именно в момент опасности.

В рассказе «Директор» герой, безнадежно больной, оказывается жизнерадостным, деятельным человеком, сыгравшим большую роль в выздоровлении товарищей по палате. Содержание рассказа почти буквально воспроизведено в «Повести о настоящем человеке».

Рассказу соответствуют 3—9-я и 11-я главы второй части повести. И в рассказе и в повести близкие ситуации: в одной из палат лежат четверо больных, к ним вносят пятого, и с этого момента изменяется жизнь и настроение больных.

«Он был, должно быть, очень тяжел. Я хорошо помню, как резко, на весь коридор скрипели носилки, глубоко прогибаясь в такт шагам санитаров, когда его несли к нам в палату». Так начинается рассказ «Директор».

В повести этот же текст, только в сокращенном виде: «Он был, должно быть, очень тяжел, так как носилки скрипели, глубоко прогибаясь в такт шагам санитаров» (99).

⁷ «В наши дни» (Калинин), 1937, № 3—4, стр. 117—129.

⁸ «В наши дни», 1936, № 2, стр. 7—13, 14—19.

Одни и те же детали использованы в обоих произведениях для того, чтобы подчеркнуть умение героев быстро ориентироваться в новой обстановке и привычку свободного, дружеского общения с людьми:

Между тем Директор (это прозвище так за ним и утвердилось) тщательно разложил на тумбочке свои вещи: книги, кипу ровненько сложенных газет, умывальные принадлежности; аккуратно подогнул пододеяльник, поправил подушки. Сделав все это и точно почувствовав себя дома, он нарушил тягостную тишину своим сочным, рокошущим голосом: — Ну, здравствуйте еще раз, товарищи. Давайте знакомиться. Меня зовут Яков Иванович Яблочный... вкусная фамилия, правда? — подмигнул он Лехе. — Я к вам ненадолго, болеть мне некогда.

— Все мы не надолго. Вот лед на Волге, бог даст тронется, все пойдем домой... в одиннадцатую палату, — раздраженно ответил Степан Решетов со своей койки. В терапевтическом отделении, где мы лежали, было десять палат. Одиннадцатой называли мертвецкую.⁹

Очутившись на койке, он сейчас же ровно выложил по краю одеяла каемку пододеяльника, стопками разложил на тумбочке принесенные за ним книжки и блокноты, аккуратно расставил на нижней полочке пасту, одеколон, бритвенный прибор, мыльницу, потом хозяйственным оком подвел итог всем этим своим делам и тотчас, точно сразу почувствовал себя дома, глубоким и раскатытым басом прогудел: — Ну, давайте знакомиться. Полковой комиссар Семен Воробьев. Человек смирный, некурящий. Прошу принять в компанию... — Я к вам ненадолго. Не знаю, кому как, а мне здесь залеживаться недосуг... — Все мы тут не надолго. Лед тронется — и айда... ногами вперед в пятидесятую палату. — отозвался Кукушкин, резко отвернувшись к стене. Пятидесятой палаты в госпитале не было. Так между собой больные называли мертвецкую (100—101).

Поведение комиссара, его умение «найти ключик» к каждому человеку роднит его с образом Директора. И тот и другой оказали живительное воздействие на товарищей по палате. Гвоздев, танкист, плохо поправлялся, комиссар устроил ему переписку с девушками, что очень скрасило одиночество Гвоздева и способствовало его выздоровлению. В рассказе та же ситуация с Колосовым: Яков Иванович устанавливает связь Колосова с его товарищами по работе. Директор в рассказе, комиссар в повести узнают из газет о несправедливости в отношении к хорошему работнику, реакция героев одинакова.

В повести в отношениях комиссара и Клавдии Михайловны повторены взаимоотношения Зои Николаевны и героя рассказа «Директор».

В «Повесть о настоящем человеке» из рассказа перенесена сцена с тонущей лошадью.

⁹ «В наши дни». 1937, № 3—4, стр. 118.

Каждую художественную деталь писатель использует для раскрытия основного содержания произведения. Поэтому роль даже абсолютно одинаковых моментов может быть разная в различных произведениях. Такова, например, история одного эпизода (героический марш красноармейцев в пустыне) в рассказах Директора и комиссара. Впервые этот эпизод появился у Полевого в одной из ранних статей «Песен, песен!!!».¹⁰ Полевым излагает историю, которую ему передал «знакомый красноармеец, герой, беззаветный кавалерист и красный командир»: солончаковые степи Ферганы, мучимые жаждой двигаются по степи красноармейцы, военком запевает песню, ее подхватывают бойцы, и «ряды подтянулись, из беспорядочной толпы вырос стройный отряд».

Рассказ командира перешел с небольшими вариациями из статьи в рассказ, затем в повесть. Во всех трех произведениях он подчинен образному раскрытию идейного замысла разных по содержанию произведений.

Статья содержит призыв, обращение к поэтам создать хорошую, городскую, современную песню. Вставленный в нее рассказ о поющих в степи красноармейцах служит наглядным примером организующей силы песни.

В рассказе «Директор» и в «Повести о настоящем человеке» эпизод с красноармейцами является одним из художественных приемов характеристики героя.

Вводя воспоминания героев о боевых делах молодости, писатель приоткрывает одну из страниц их биографий: они активно борются за утверждение советской власти в годы гражданской войны. А это имеет важное значение для раскрытия характера полевого, мужественного большевика, закаленного еще в боях гражданской войны.

Рассказ «Директор» органически вплетен в ткань нового произведения. Образ комиссара Воробьева гораздо глубже образа Директора. Первый дан на фоне широкого художественного полотна, связан с изображением целой галереи положительных героев, характеры которых раскрываются более многогранно. Они показаны в самой различной обстановке и прежде всего при исполнении своего долга советских патриотов.

Рассказ «Директор» построен на достоверных жизненных впечатлениях Полевого,¹¹ и они ожили, когда Маресьев поведал писателю о госпитале, о комиссаре Воробьеве. Особенность

¹⁰ «Тверская правда», 1929, № 122, 2 июня.

¹¹ Рассказ отражает наблюдения Б. Полевого над больными палаты калининской клиники, в которой он лежал в 1935 году. (Из личной беседы автора настоящей статьи с писателем).

метода Б. Полевого — писать только о том, что фактически было, — отчетливо проявилась в приведенном нами сопоставлении рассказа «Директор» и повести.

Но вместе с тем следует отметить, что в творческой работе Полевого ощущается влияние отдельных художников, близких по стилю. В конце первой части «Повести о настоящем человеке» упомянут рассказ Джека Лондона «Любовь к жизни». Врач, относящийся с глубоким уважением к силе характера Мересьева, к его воле жить, замечает: «Сильная личность! Про ваши приключения друзья рассказывают что-то совершенно невероятное, джек-лондоновское». Далее автор передает восприятие А. Мересьевым рассказа Джека Лондона «о человеке который с обмороженными ногами движется через пустыню, преследуемый больным и голодным зверем» (87).

Замечание о рассказе Джека Лондона подытоживает смысл первой части книги, где повествуется о мучительной борьбе человека за жизнь. Определение «джек-лондоновское» не случайно появляется в конце первой части: много общего в повествовании Джека Лондона и Б. Полевого. Мересьев пробирается один сквозь лесную чащу в течение 18 дней. Рассказ об этом составляет основу 13 глав первой части и почерпнут из сообщений А. П. Маресьева. Однако, когда писатель приступил к образному воспроизведению этой человеческой драмы, у него невольно возникла ассоциация с рассказом Джека Лондона. Ситуация, в которой находился герой рассказа «Любовь к жизни», очень близка к той, в которой оказывается раненый летчик, чем и объясняется подчас поразительное сходство повествований Джека Лондона и Б. Полевого. В критике отмечена эта явная литературная параллель.¹²

В личной беседе Б. Полевой сказал, что Джек Лондон — один из любимых его писателей.¹³

3

Отличительной чертой произведений Полевого является документальность; художественный вымысел играет в них подчиненную роль.

В высказываниях о советской литературе Б. Полевой обычно подчеркивает подлинность героев целого ряда произведений,¹⁴

¹² З. Кедрина. Преодоление. — «Октябрь», 1947, № 2, стр. 187.

¹³ Писатель говорит, что рассказ «В вагоне» написан им также под впечатлением рассказа Джека Лондона «Воля к жизни».

¹⁴ См., например, статью Б. Полевого «Наш молодой современник» («Правда», 1948, № 303, 29 октября).

отмечает активную роль советской литературы в воспитании молодого поколения.

Так, в статье о Н. Островском Б. Полевой приводит два случая, «невольным свидетелем которых он был в дни Великой Отечественной войны»: чтение романа «Как закалялась сталь» бойцами Красной Армии в дни героической обороны Сталинграда, и мужественное поведение одного из партизанских отрядов, командир которого назвал себя Павкой Корчагиным.¹⁵

Полевой следит за дальнейшей судьбой прототипов героев своих произведений и сообщает о них читателю.¹⁶

Писатель сам отмечал свое стремление воспроизводить факты без всякого авторского «додумывания». Творческим принципом писателя служит наиболее точное описание характеров встречаемых им людей, эпизодов и даже деталей. Верный своей манере корреспондента, очеркиста, он пишет только о том, что сам знает, сам видел.

Замысел произведения у Полевого не возникает до тех пор, пока писатель не столкнулся с характерным фактом. В творческом методе Б. Полевого большое значение имеет находка яркого факта, героической личности, исключительного стечения обстоятельств.

Подтверждением этому служит творческая история «Повести о настоящем человеке». Связь книги Полевого с определенными событиями жизни освещена в печати достаточно полно.¹⁷

Однако книга Полевого не является корреспондентским протоколированием рассказа А. П. Маресьева. Произведение Поле-

¹⁵ Н. Островский. Сборник материалов. Краснодар, 1952, стр. 180—182.

¹⁶ Выступление Б. Полевого на областной читательской конференции в г. Брянске. — «Брянский рабочий», 1948, № 238, 1 декабря; Б. Полевой. Живые герои советской литературы. — «Славяне», 1948, № 10, стр. 54—57; Б. Полевой. Повесть о настоящем человеке, стр. 9, стр. 310—311; Б. Полевой. Судьба моих героев. — «Пионерская правда», 1949, № 30, 15 апреля. Конец послесловия к «Повести о настоящем человеке» был дописан после встречи писателя с прототипом героя. См. статью Б. Полевого «Герой вносит поправку» («Литературная газета», 1947, № 11, 15 марта).

¹⁷ Выступление Б. Полевого на областной читательской конференции в г. Брянске; Б. Полевой. Живые герои советской литературы. Б. Полевой. Автобиография. В. кн.: Б. Полевой. Повесть о настоящем человеке, стр. 7—8; О настоящих людях. Беседа с героем Советского Союза Алексеем Маресьевым. — «Смена», 1950, № 22, стр. 12; В. Паллон. Встреча с героем «Повести о настоящем человеке»; А. Фридлянский, П. Корж. Настоящие советские люди. «Огонек», 1952, № 28, стр. 3—6; А. П. Маресьев. Школа настоящих людей. — «Комсомольская правда», 1947, № 46, 23 февраля.

вого дает широкое художественное обобщение одного из эпизодов, взятого из жизни.

Впоследствии, размышляя над жанром «Повести о настоящем человеке», писатель отмечал:

«Наконец, когда уже в Нюрнберге во время процесса я снова сел за эту полюбившуюся мне тему, то решил писать более пространно. Писал и искренне думал, что пишу очерк, а потом литературные критики и читатели стали называть это повестью и даже романом». «„Повесть о настоящем человеке“. честно говоря, я сначала замыслил как очерк об этом действительно необычайном человеке... Мне хотелось в очерке, соблюдая все правила газетной публицистики (конкретность характеристик, фактичность событий и деталей и т. п.), рассказать советским людям о жизни и истинно необыкновенном подвиге этого настоящего советского человека».¹⁸

Действительно, документальность является отличительной чертой очерка, но при определении жанра произведения литературы приходится учитывать весь строй образной системы. Документальность еще не дает основания отнести художественное произведение обязательно к очерку. Советская литература дает примеры, когда документальность служит основой произведений самых различных жанров.

Наиболее сложной для писателя оказалась задача найти средства типизации для создания образа героя нашего времени.

В статье, очерке на первое место выдвигался не характер советского человека, а исключительность факта. Осмысление рассказа А. Маресьева в свете последующих событий Отечественной войны помогло писателю найти средства для создания яркого художественного образа «настоящего советского человека».

Положив в основу произведения рассказ Маресьева, Полевой должен был на примере исключительного факта показать типичное для характера советского человека качество. Маресьев — один из многих мужественных советских людей, хотя ситуация, в которой он оказывается, в которой проявляется сила его характера, исключительна.

Замысел писателя не ограничился простым рассказом о данной личности; он заключался в создании характера советского человека.

Основным средством художественной типизации образа настоящего советского человека в повести Полевого является изображение целого ряда положительных героев. В повести мы

¹⁸ Б. Полевой. Очерк в газете. М., 1953, стр. 10.

видим многих «настоящих людей»: деда Михайла, летчика Дегтяренко, начальника госпиталя Василия Васильевича, Степана. Мужественным борцом, чутким большевиком-воспитателем масс является комиссар Воробьев.

Раскрытие положительного характера советского человека через целый ряд отличных друг от друга художественных образов подчеркивает массовость, типичность «настоящего человека» в советском обществе.

Автор показывает духовный рост и моральную закалку советских людей.

Вот, например, Кукушкин — вздорный, эгоистичный человек, но и он способен на настоящий подвиг, может быть хладнокровным, умелым пилотом, хорошим товарищем. Именно он первый называет комиссара Воробьева настоящим человеком, большевиком (150).

Наиболее ярким является образ Алексея Мересьева. Этот образ лежит в основе идейно-образной концепции произведения, определяет и развитие сюжета повести.

Повесть состоит из четырех частей, каждая из которых соответствует определенному этапу в жизни героя. Другие действующие лица показаны только в одной какой-либо части.

Книгу открывает глава, рисующая картину дремучего леса. В ней упомянута только одна деталь, связанная с рассказом А. П. Маресьева: авария самолета. Сказано о ней кратко, буквально в трех предложениях. Но подробно, обстоятельно описано состояние героя.

В четырнадцатой главе первой части герой встречается с Сергеем и Федькой, затем с дедом Михайлой и живет у колхозников в разрушенной и сожженной немцами деревне. Главное внимание уделено этим людям и прежде всего деду Михайле.

Расположение материала во второй, третьей и четвертой частях книги соответствует рассказу А. Маресьева. При этом каждая часть представляет собой законченное целое. Кончается повесть тем же, чем кончил свой рассказ и А. П. Маресьев; этим завершаются также корреспондентские записи Полевого, сделанные в июле 1943 года.

Строгая последовательность в изложении, выделение тех эпизодов из жизни героя, которые наиболее ярко раскрывают идейный замысел произведения, определяют композицию повести.

Умение найти факты, раскрывающие сущность явлений, — одна из форм художественной типизации.

В обрисовке образа Мересьева большое значение имеет характеристика его душевного мира. Для этого автор прибегает

к подробному описанию его поведения, переживаний при самых разнообразных обстоятельствах. Подробно изображает писатель передвижение раненого Мересьева в дремучем лесу. Картины природы сменяются описанием состояния героя.

«Белыми дымчатыми струйками, колюче посверкивая на солнце, сыпался с деревьев снег. Кое-где на снег с легким стуком падали тяжелые весенние капли. Весна! В это утро она впервые заявила о себе так решительно и настойчиво.

«Жалкие остатки консервов — несколько волоконцев покрытого ароматным салом мяса — Алексей решил съесть утром, так как почувствовал, что иначе ему не подняться» (31).

Определяющая черта характера героя — мужество. Только огромная настойчивость возвращает его к деятельной жизни. Чтобы ярче мотивировать упорство Мересьева в его борьбе за возвращение в истребительную авиацию, писатель в 1949 году дополняет текст повести описанием, которое показывает, как еще с детства Алексей мечтал стать летчиком и серьезно увлекался летным делом.¹⁹

Разумеется, ни картин природы, ни подробностей своих переживаний, ни обстоятельной характеристики прототипов других героев повести не мог дать писателю ночной рассказ летчика. Но рассказ Маресьева разбудил художественное воображение писателя.

4

Сопоставление вариантов повести, корреспонденций с очерками и рассказами Б. Полевого также помогает выявить творческое своеобразие художника.

Наряду с поисками фактов, случаев, эпизодов, которые составляют основу произведений Б. Полевого, большое значение имеет работа писателя над художественным стилем, нахождением образных средств.

Например, книгу «Мы — советские люди» открывает рассказ «Последний день Матвея Кузьмина». Первоначально сообщение о колхознике Матвее Кузьмине Б. Полевой опубликовал на страницах «Правды».²⁰ Оценку этому сообщению Б. Полевой дает следующую:

«В феврале 1942 года я опубликовал корреспонденцию, озаглавленную „Подвиг Матвея Кузьмина“. В этой статье,

¹⁹ Б. Полевой. Повесть о настоящем человеке. «Советский писатель», 1949, стр. 125—126.

²⁰ Б. Полевой. Подвиг Матвея Кузьмина. — «Правда», 1942, № 57, 26 февраля.

наспех написанной мною сразу же по возвращении с похорон этого человека, рассказывалось о восьмидесятилетнем колхознике из льноводческой артели „Рассвет“, повторившем подвиг Ивана Сусанина. Статейка вышла маленькая, торопливая, малоинтересная. В первый же мой приезд с фронта в Москву меня вызвал к себе главный редактор „Правды“ и указал, что о таком замечательном подвиге я написал слишком уж торопливо, по-репортерски».²¹

Подготавливая книгу очерков и рассказов «Мы — советские люди», Б. Полевой переработал корреспонденцию о Матвее Кузьмине. Фабула и сюжет остаются неизменными, но изложению автор попытался придать больше выразительности. В газетном тексте имеем: «Когда немцы оккупировали деревню, немецкий комендант, которому какой-то предатель рассказал о нелюдимом старике, счел его подходящей фигурой, чтобы назначить сельским старостой».

В книге же не просто констатируется факт занятия деревни немцами, но этому факту автор придает соответствующий эмоциональный оттенок. «Когда военная беда докатилась до озерного Великолукского края, и в колхозе „Рассвет“ стал на постой лыжный батальон расположившейся в округе немецкой горно-стрелковой дивизии, командир батальона, которому кто-то донес о мрачном, нелюдимом старике, решил, что лучшего человека в старосты ему не найти».²²

Писатель точнее, подробнее характеризует немецкие войска в деревне. Выражение «какой-то предатель рассказал» заменяет более сильным — «кто-то донес». Отношение колхозников к Матвею Кузьмину было передано следующим образом:

«Колхозники видели, как шел он домой из офицерской квартиры, ухмыляясь в свою седую бороду, видели, как через полчаса выбежал из хаты внучонок Матвея Матвевича Вася, как стал он на лыжи и побежал через речку в лес, видели, как старик вынес на улицу свои широкие охотничьи лыжи, натер их сапом и стал собираться в дорогу».²³

В газетном тексте просто перечислено, что увидели колхозники, в книге писатель подчеркивает возмущение колхозников действиями старика. «Видели колхозники, как шел он домой из офицерской квартиры... Видели колхозники, издали следившие за избенкой Матвея, как через полчаса сбежал с крыльца вну-

²¹ Б. Полевой. Автобиография. В кн.: Повесть о настоящем человеке, стр. 7.

²² Б. Полевой. Мы — советские люди. «Советский писатель», М., 1949, стр. 5—6.

²³ «Правда», 1942, № 57, 26 февраля.

чонок Кузьмина Вася с холщевой сумкой за плечами, как скрылся он в кустах на лесной опушке».²⁴

Газетная фраза «что греха таить, многие из них, наблюдая эти приготовления, в душе проклинали старого нелюдима, пожалели, что во-время не выгнали его из колхоза» изменена:

«На брань, шопотом посылаемую ему в спину, отвечал мрачной ухмылкой, а когда дюжий парень, бывший колхозный счетовод, догнал его и посулил красного петуха за якшанье с немцами, он только буркнул, не оборачиваясь:

«— Поди матери скажи, чтоб нос тебе утерла».²⁵

Изменения, внесенные в сцену разговора Матвея с немецким офицером, усиливают впечатление, что Матвей действительно решил провести немцев в тыл наших войск. В рассказе автор подчеркивает интерес старика к обещанному немцами ружью, к деньгам:

В газетном сообщении

— А сколько денег дадите? — спросил, наконец, старый охотник...

— Предложите тысячу рублей. — ответил офицер...

— Дешево купить хотите.

— Ну, полторы, ну, две тысячи, — начал раздражаться офицер.²⁶

В рассказе

— Хорошее ружьецо, — сказал, наконец, Кузьмин, погладив ствол заскорузлой ладонью, и, покосившись на офицера, спросил: — И деньжонок прибавляешь, ваше благородие?...

— Скажите ему, что его услуга будет щедро вознаграждена. предложите ему тысячу рублей, — торопливо добавил офицер...

— Мало. Дешево купить хотите.

— Ну, полторы, ну, две тысячи.

— Половину вперед, ваше благородие.

Посоветовавшись с переводчиком, офицер тщательно отсчитал бумажки. Старик сгреб их со стола своей широкой жилистой, узловатой рукой и небрежно сунул за подкладку шапки.²⁷

Важной вставкой в книжный текст является письмо немецкого офицера. Оно усиливает драматизм сложившейся ситуации: в предательство Матвея поверили и враг, и свои.²⁸

²⁴ Б. Полевой. Мы — советские люди, стр. 8.

²⁵ Там же.

²⁶ «Правда», 1942, № 57, 26 февраля.

²⁷ Б. Полевой. Мы — советские люди, стр. 7.

²⁸ Там же, стр. 8—9.

Вставлена фраза «Матвей Кузьмин свое дело знает»; ее неоднократно повторяет старый колхозник. Эта деталь содержит намек на замысел Матвея обмануть немцев.

Сделаны изменения в речи Кузьмина. В газетном тексте она была более многословна. В окончательной редакции рассказа писатель оставляет, например, вместо довольно длинной речи старика две короткие, но броские фразы:

— Хотите купить старого Матвея. Тысячи сулил, сволочь! Не продается душа у советского человека. Смерть ты купил себе, собака, за свои тысячи.²⁹

Хотел купить старого Матвея?... По себе о людях судишь, фашист!..³⁰

Из речи старика изъяты те выражения, которые ничего не добавляли к развитию действия произведения и противоречили образу угрюмого, молчаливого Матвея Кузьмина.

Приведенный пример с рассказом «Последний день Матвея Кузьмина» показывает процесс превращения корреспонденции в рассказ.

«Повесть о настоящем человеке», напечатанная в журнале «Октябрь» за 1946 год, затем много раз переиздавалась. Исправления не вносят сколько-нибудь существенных изменений в содержание повести, однако сравнение разных ее изданий дает дополнительный материал для прояснения писательской манеры Полевого.

В текст издания 1949 года вставлено публицистическое отступление, которое передает негодование писателя по поводу страшного разорения нашей страны в результате вражеского нашествия. Автор говорит, что разрушено то, что заботливо, по-хозяйски создавалось советским человеком в течение стольких лет. Здесь же введено описание камышинского пейзажа, с которым связано детство героя. Картина эта вполне соответствует той, которую сообщила Полевому одна из читательниц «Повести о настоящем человеке». В статье «Наш взыскательный друг» писатель приводит ряд примеров критических замечаний в адрес повести. Среди них следующее: «...библиотекарь тов. Э. справедливо раскритиковала сделанное в двух штрихах описание г. Камышина, который я назвал „зеленым городком“. Она не только раскритиковала, она искренно желала помочь писателю исправить ошибку и в том же письме описала характерные черты камышинского ландшафта, сооб-

²⁹ «Правда», 1942, № 57, 26 февраля.

³⁰ Б. Полевой. Мы — советские люди, стр. 11.

шила яркие подробности о злых ветрах, приносящих в городок тучи крупного песка, который называют „камышинским дождеком“».³¹

Пейзаж Камышина, введенный в повесть, содержит именно те характерные черты, которые подсказала Полевому библиотекарь З.

«Он видел Камышин, маленький пыльный городок в сухой и плоской степи у Волги. Летом и осенью городок обдували острые степные ветры. Они несли с собой тучи пыли и песка. Он колол лица, руки, он задувал в дома, просачивался в закрытые окна, слепил глаза, хрустел на зубах. Эти тучи песка, приносимые из степи, называли „камышинский дождик“, и многие поколения камышинцев жили мечтой остановить пески, вволю подышать чистым воздухом. Но только в социалистическом государстве сбылась их мечта: люди договорились и вместе начали борьбу с ветрами и песком. По субботам весь город выходил на улицу с лопатами, топорами, домами. На пустой площади появился парк, вдоль маленьких улиц выстроились аллеи тоненьких тополяков. Их бережно поливали и подстригали, как будто то были не городские деревья, а цветы на собственном подоконнике. И Алексей помнил, как весь город, от мала до велика, ликовал по веснам, когда голые тонкие прутики давали молодые побеги и одевались в зелень».³²

Большая часть изменений в тексте повести свидетельствует о внимании писателя к деталям, подробностям. Это относится к речевой, портретной характеристике героев, описаниям их действий и т. п. Вот примеры (курсив всюду мой, — Н. Ж.).

Алексей лег спать, и перед глазами мелькают силуэты товарищей, возник образ Оли. «Это виденье было таким реальным, что он даже *привстал*».³³ В 1947 году употреблено слово, более точно передающее движения Алексея: «Это видение было настолько реальным, что он даже *приподнялся*».³⁴

Фразеу «Два сбитых им самолета упали у всех на *глазах*»³⁵ писатель изменяет следующим образом: «Два сбитых им самолета упали и *сгорели в кустарнике на виду у всех*».³⁶

Дед Михайла говорит образным, с простонародными выражениями языком. Однако эта «образность» иногда становится

³¹ «Литературная газета», 1949, № 64, 10 августа.

³² Б. Полевой. Повесть о настоящем человеке, 1949, стр. 42.

³³ «Октябрь», 1946, № 10—11, стр. 78.

³⁴ Б. Полевой. Повесть о настоящем человеке. «Советский писатель». М., 1947, стр. 313.

³⁵ «Октябрь», 1946, № 10—11, стр. 68.

³⁶ Б. Полевой. Повесть о настоящем человеке. 1949, стр. 305.

претенциозной. Такие стилистические погрешности автор исправляет, например:

«— Ах ты, грех-то какой, вовсе иссосал себе человек!»³⁷

«— Ах ты, грех-то какой, вовсе истощился человек!»³⁸

Пристрастие писателя к обстоятельному выписыванию подробностей не всегда было продиктовано необходимостью. Как видно из сравнения различных изданий повести, часть изменений сделана за счет исключения подробностей.

Стержень повести, развитие основных образов не менялись автором. Изменения, которые писатель вносил в текст, направлены на улучшение языка и стиля произведения. Примеры работы Полевого над рассказом «Последний день Матвея Кузьмина» и «Повестью о настоящем человеке» показывают, что, используя корреспондентские записи, писатель точно следует фактам жизни, но подвергает их художественному осмыслению.



³⁷ «Октябрь», 1946. № 7—8, стр. 31.

³⁸ Б. По л е в о й. Повесть о настоящем человеке. 1949, стр. 54.

В. В. БУЗНИК

О РАБОТЕ М. ИСАКОВСКОГО НАД СТИХОТВОРЕНИЕМ

У стихов и песен М. В. Исаковского — одного из самых популярных в народе поэтов — своеобразная судьба. Они широко известны не только в нашей стране, но и далеко за ее пределами. Вместе с тем очень часто, зная и любя произведения Исаковского, люди не только не помнят имени их автора, но и вообще не предполагают, что стихотворения эти созданы каким-нибудь одним человеком, поэтом. Один из почитателей поэзии Исаковского писал ему: «Я сам много раз в кругу своих товарищей пел „Катюшу“, слышал с патефонных пластинок песни „Провожанье“ и другие, но, к моему стыду, я до сих пор не знал, что у этих замечательных песен есть автор. Мне казалось, что эти песни в условиях современной жизни сложились сами по себе, народом... Моим открытием я поделился с товарищами и они также были удивлены и также ругали себя за незнание автора этих любимых песен».¹

Читатели отзываются о лирике Исаковского как о поэзии сердца самого народа, для них поэт — «певец души народной».² «Хочется сказать Вам, — обращаются в письмах к автору «Катюши», «Огонька», «Прощанья», «Перелетных птиц», — больше пишите хороших, душевных песен, *любящихся из глубины сердца народа*»³ (курсив мой, — В. Б.). О том, что стихам Исаковского свойствен особенно широкий охват жизненных явлений, а его герою — своеобразная «всеобщность» характера, свидетельствует и тот вопрос, с которым читатели нередко обращаются к поэту: «Почему Исаковский может писать так

¹ Народный поэт. К 50-летию со дня рождения М. В. Исаковского. Составил Н. Рыленков. Смоленск, 1950, стр. 114.

² Там же, стр. 105.

³ Там же, стр. 97.

точно и правдиво? Неужели он мог побывать во всех тех местах и своими глазами видел все те события, о которых написаны его стихи?»⁴

Массовый, народный характер лирики Исаковского теснейшим образом связан со всеми чертами мировоззрения и таланта поэта, которые в свою очередь обусловлены спецификой той общественно-исторической эпохи, которая выдвинула, сформировала и дала почву для расцвета его творчества. Взгляд на задачи искусства, на проблему взаимоотношений художника и народа, свойственные поэту принципы художественной типизации, свой, неповторимый подход к отбору жизненных явлений, наконец, сами средства художественного воплощения замысла — все это вместе взятое определило характер лирики Исаковского.

Цель настоящей работы — привести отдельные сведения и наблюдения, позволяющие судить о массовом характере поэзии Исаковского, о некоторых особенностях творческого процесса поэта.

В лирике Исаковского опыту лично пережитого принадлежит не главная роль. Сам поэт рассказывает, что хотя материал для своих стихотворений он всегда и обязательно берет из живой действительности, «это (темы, ситуации, — В. Б.) не всегда нечто лично пережитое».⁵

Характерно, например, что многие его стихотворения написаны от лица женщины. Тематика ряда произведений военных лет связана с фронтовыми событиями, тогда как известно, что Исаковский из-за тяжелого состояния здоровья не был непосредственным участником Великой Отечественной войны.

В большинстве случаев момент лично пережитого, случившегося с самим поэтом служит лишь импульсом, своеобразным толчком к развитию темы. Это становится очевидным, если обратиться к некоторым черновым рукописям, автографам стихотворений Исаковского. Интересны автографы стихотворения «Песня о Родине», показывающие, как поэт, отталкиваясь от лично пережитого, автобиографического, шел к большим обобщениям, к раскрытию мироощущения народа.

Как рассказывает Исаковский, «процесс писания» у него идет так, что он думает «с пером в руке»: «Думанье это заключается в том, что я бесконечное количество раз переписываю то, что написал. Например, появилась у меня начальная

⁴ Там же, стр. 111.

⁵ Из письма М. Исаковского к автору настоящей работы от 16 марта 1956 года.

строфа. Я ее переписываю на чистый лист бумаги. На этом же листе продолжаю „думать“ (т. е. писать) дальше. Появляется следующее четверостишие. Но оно с поправками, с перечеркнутыми словами и фразами и пр. А этого я переносить не могу. Поэтому я и первое и уже второе четверостишие опять переписываю на чистый лист».⁶

В результате накапливается большое количество вариантов, по которым можно проследить движение мысли поэта. В Центральном государственном литературном архиве хранится 3 пачки автографов «Песни о Родине». Как видно из них, первоначально стихотворение было задумано как поэтический рассказ о мужественной песне «Трансвааль, Трансвааль», посвященной героической освободительной войне небольшого бурского народа против английских интервентов (1899—1902). Поэтому в первом варианте стихотворение носило название «Песня о песне», во втором — «Трансвааль, Трансвааль». Сохранением первых вариантов был рассказ поэта о том, какую роль сыграла эта песня в его собственной судьбе. Патриотическая песня героев англо-бурской войны гармонировала с его любовью к родине и стала как бы девизом его собственной жизни и борьбы. В соответствии с этим замыслом большая часть стихотворения вначале была посвящена развитию темы самой песни «Трансвааль, Трансвааль». Поэт рассказывал о том, как дорога была ему эта песня в юные годы, как жила в его сердце и позже —

Как память юношеских лет,
Что навсегда прошли,
Как голос правды, как завет
Родной моей земли.⁷

Но такое содержание, такой общий смысл стихотворения, по-видимому, не удовлетворил Исаковского. Он выбрасывает ряд строф, дописывает новые, меняет отдельные фразы, выражения и даже детали, развивая тему в более широком направлении, добиваясь большего охвата жизни. Выброшенными оказались как раз те строфы, которые излишне подробно развивали тему значения песни в судьбе самого поэта. В третий вариант, озаглавленный уже «Песня о Родине», включается новый большой раздел (пятая глава в печатном тексте), содержащий рассказ о борьбе народов мира за свою свободу и не-

⁶ Из письма М. Исаковского к автору настоящей работы от 16 марта 1956 года.

⁷ Архив М. В. Исаковского (Центральный государственный литературный архив ГАУ МВД СССР), ф. 1373, оп. 2, ед. хр. 19. В дальнейшем сокращенно: Архив М. В. Исаковского.

зависимость, о том, как

И остров Ява, и Китай,
И Греции сыны
Идут за свой родимый край,
За честь своей страны.⁸

Поэт придает значение даже отдельным деталям, убирая те, которые как-то суживали тему. Так в строфе:

Когда деревни по ночам
Горели тут и там
И били пушки англичан
По нашим городам... —

он переделывает первые две строки, придававшие теме песни в какой-то мере частный, локальный характер, и делает новую запись:

Когда пожары по ночам
Пылали здесь и там
И били пушки англичан
По нашим городам...⁹

Постепенно «Песня о песне» перерастает в «Песню о Родине». Стихотворение становится патриотическим гимном в честь родины, к которой «устремлены сердца» всех народов мира, борющихся за свободу и независимость. Мотив песни «Трансвааль, Трансвааль...», рожденный воспоминаниями поэта о собственной юности и имевший в первых вариантах самостоятельное значение, в конечном тексте остается лишь как поэтическая форма выражения связующей идеи произведения.

Лично пережитые впечатления послужили толчком и к рождению темы стихотворения «Летят перелетные птицы».

Стихотворение было написано Исаковским во Внуково. В своем выступлении по радио (20 мая 1952 года) поэт рассказал о том, как вид журавлей, улетающих в чужие края, всколыхнул в его сердце чувство горячей любви к своей родине, которую он не променяет ни на какие «теплые страны». «Так возникла идея, — вспоминает Исаковский. — Я готов был работать день и ночь, чтобы сказать эти слова, я долго их

⁸ М. Исаковский, Сочинения в двух томах, издание второе, дополненное, т. II, Гослитиздат, М., 1956, стр. 148. В дальнейшем все ссылки на это издание будут приводиться в тексте сокращенно: римская цифра — том, арабская — страница.

⁹ Архив М. В. Исаковского, ф. 1373, оп. 2, ед. хр. 19.

искал».¹⁰ Первая строфа — набросок стихотворения — выглядела так:

... Ветры сметают
Осеннюю желтую грусть.
Летят журавли, улетают.
А я остаюсь, остаюсь.¹¹

Как видно, в этих еще очень приблизительных строках уже заключалась основная мысль будущего стихотворения.

Следующие записи раскрывают процесс вынашивания темы, последовательной работы над развитием замысла и точным, образным его воплощением.

Исаковский всегда смотрел на творчество как на упорный, напряженный труд, требующий массы времени, усидчивости, черновой работы, сопряженной с бесконечным количеством опытов, творческих «разведок», поисков нужных слов и образов. Еще в самом начале своей поэтической деятельности, в 1927 г., он писал, что одним из неперемennых условий успеха является «упорная работа над произведением». «Написанные вещи, — замечал молодой поэт, — надо переделывать по нескольку раз. Лучше написать в месяц десяток хороших строк, чем тысячу плохих».¹²

Этого правила Исаковский придерживался и впоследствии. Своим многочисленным корреспондентам — начинающим поэтам — он рекомендует не спешить в погоне за мнимой «злободневностью», глубоко продумывать замысел и тщательно работать над его воплощением. «Если сразу не выходит, — советует поэт, — отложите работу, подождите, подумайте. Не выходит сейчас — выйдет через неделю, через месяц».¹³

Такое отношение к творческому труду также является одной из предпосылок для создания произведений, запечатлевающих не мимолетные и случайные впечатления, но глубочайшее раздумье художника над явлениями народной жизни.

Работе над стихотворением «Летят перелетные птицы» Исаковский отдал много творческих сил. Он вспоминает, что «довольно долго» писал эти стихи: «Тема мне очень полюбилась, захватила меня. Однако трудно было найти сразу нужные

¹⁰ Запись выступления М. В. Исаковского по радио из Москвы 20 мая 1952 г.

¹¹ Из письма М. Исаковского к автору настоящей работы от 10 августа 1952 года.

¹² М. Исаковский. Как надо и как не надо писать стихи. — «Рабочий путь», 1927, № 277, 4 декабря.

¹³ М. Исаковский. О поэтическом мастерстве. «Советский писатель», М., 1952, стр. 85.

слова — слова простые, естественные, но точные. И прошло по меньшей мере около месяца, пока не нашлось то, что искалось, и не легло на свои места». ¹⁴ Вторым наброском стихотворения явилась следующая строфа:

Осенние дни наступают,
Земля моя, Родина, Русь!
Летят журавли, улетают
(На юг журавли улетают).
А я остаюсь, остаюсь. ¹⁵

Если сравнить эти строки с самым первым наброском, видно, как у поэта выкристаллизовывалась мысль сделать содержанием стихотворения тему патриотизма. Исаковский уделяет теперь все внимание отбору слов, которые с предельной точностью и полнотой выражали бы его мысль. Он отбросил первые две строки, так как их «печальное» настроение («Осенняя желтая грусть») не вязалось с оптимистической темой. «Я как бы жалею, — говорил об этих строках Исаковский, — на самом же деле я хотел сказать, что мне никуда не нужно улетать». ¹⁶ Он придает значение каждому слову в стихе и выбирает такие, которые обязательно добавляют что-то новое — особый оттенок в тему. Поэтому в дальнейшей работе отбрасывается строка «Земля моя, Родина, Русь!». Она была слишком неэкономной, общей, неконкретной. Не удовлетворяют поэта и «журавли», так как для смысла стихотворения не важно было, что именно за птицы улетают. Меняя излишне «локальный» образ журавлей, отвлекающий внимание в сторону несущественного для темы качества, на более широкий образ перелетных птиц, сохраняя определение «осенний», потому что оно содержало в себе оттенок жизненной конкретности, Исаковский записывает новую и окончательную редакцию:

Летят перелетные птицы
В осенней дали голубой,
Летят они в жаркие страны.
А я остаюсь с тобой.
(II, 150)

Разбив тавтологически повторяющееся в первом варианте сказуемое «остаюсь, остаюсь» на две строки, как бы подхваты-

¹⁴ Там же, стр. 29—30.

¹⁵ Из письма М. Исаковского к автору настоящей работы от 10 августа 1952 года.

¹⁶ Запись выступления М. Исаковского по радио из Москвы 20 мая 1952 г.

вающие одна другую, поэт таким повтором сосредоточивает внимание на этих строках, чтобы сразу же, следом дать мотивировку заложенного в них настроения:

А я остаюсь с тобою,
Родная навеки страна!
Не нужен мне берег турецкий,
И Африка мне не нужна.
(II, 150)

Взяв разбег от этой строфы, замысел которой был рожден под влиянием лично пережитого, Исаковский дальше развивает тему патриотизма, рисуя ситуации, типичные для судеб народа в целом. Верный своему принципу писать так, чтобы идея сама собой вытекала из сказанного, он изображает ряд картин, убеждающих в силе и искренности любви советского человека к своей родине:

Немало я стран перевидел,
Шагая с винтовкой в руке.
И не было горше печали,
Чем жить от тебя вдалеке.
Немало я дум передумал
С друзьями в далеком краю.
И не было большего долга,
Чем выполнить волю твою.

Пускай утопал я в болотах,
Пускай замерзал я на льду,
Но если ты скажешь мне снова,
Я снова все это пройду.
Желанья свои и надежды
Связал я навеки с тобой —
С твоею суровой и ясной,
С твоею завидной судьбой.
(II, 150)

Таким образом, начав стихотворение как изложение личного, что взволновало его, автора, при определенных жизненных обстоятельствах, Исаковский расширяет затем тему, добиваясь создания обобщающего образа советского человека-патриота.

При совершенно определенной роли лично пережитого в тематике, для стихов Исаковского показательно и то, что ситуации, в которых раскрывается герой, как правило, носят очень общий, массовый характер. В них нет ничего исключительного, редкого, необыкновенного. Солдат прощается с любимой перед уходом на войну («Огонек»), бойцы в передышке между боями вспоминают о родном доме, о мирных днях («В прифронтовом лесу»), воин представляет себе всю радость победного возвра-

щения домой, и ему легче становится воевать («Возвращение»), и т. д. — это ситуации, типичные для судеб, биографий миллионов людей в период Отечественной войны. В стихотворении «Русской женщине» поэт показал, как в тяжелые военные годы, проводив мужа, брата, сына на фронт, русская женщина «со своею судьбою осталась один на один».

Подмечая самое массовое, самое распространенное, Исаковский поведал о том, как русская женщина заменила мужчин в поле:

Весь фронт, что от моря до моря,
Кормила ты хлебом своим.

Овладев мужскими профессиями, она готовила оружие для фронта:

И рушились вражьи твердыни
От бомб, начиненных тобой.
(II, 101)

Поэт рассказал и о теплой женской заботе, которую чувствовали бойцы на фронте:

В холодные зимы, в метели,
У той у далекой черты
Солдат согревали шинели,
Что сшила заботливо ты.
(II, 101)

Он не забыл поведать и о самом, пожалуй, главном — о том, какой верной опорой в трудные и страшные дни войны был для фронтовиков сам образ русской женщины, в чью верную, чистую и чуткую душу они верили, чью «святую неправду» понимали, читая письма, в которых женщина «уверяла, что будто б отлично» живет.

Все это — предельно обобщенные ситуации. Буквально каждая русская женщина могла найти в стихотворении что-либо от своих переживаний, от своей собственной судьбы. Интересно, что даже такая деталь, как определение того, кого именно проводила женщина на фронт, приобретает более широкое обобщенное значение:

В то утро простился с тобою
Твой муж, или брат, или сын...¹⁷
(II, 100)

По форме выражения поэтической мысли лучшие стихи военных лет написаны у Исаковского либо как монолог самого

¹⁷ Курсив мой. — В. Б.

героя, либо как описательное изображение его поступков и переживаний. Но как в первом, так и во втором случаях образ героя дается, так же как и ситуации, в предельно обобщенных чертах. Если в 20—30-е годы герой часто назывался по имени, то теперь это просто парень, девушка, боец, партизаны, солдат и т. п. Вот несколько примеров:

Летели на фронт самолеты,
Над полем закат догорал.
И пели бойцы на привале,
Как сокол в бою умирал.
(II, 25)

Ой, туманы мои, растуманы,
Ой, родные леса и луга!
Уходили в поход партизаны,
Уходили в поход на врага.
(II, 26)

Лесом, полями — дорогой прямой
Парень идет на побывку домой.
(II, 43)

На позиции девушка
Провожала бойца,
Темной ночью простилася
На ступеньках крыльца.
(II, 46)

Враги сожгли родную хату,
Сгубили всю его семью.
Куда ж теперь идти солдату,
Кому нести печаль свою?
(II, 102)

В стихотворении «Мстители» это стремление к обобщенности героя нашло своеобразное выражение в том, что поэт не только не называет какого-либо одного человека героем стихотворения, но делает «действующим лицом» отвлеченное обобщающее понятие — «гибель». В той части стихотворения, где автор переходит к изображению партизанских действий, направленных против фашистов, он пишет:

С тех пор злодеев полегло немало, —
Навек нашли убежище свое!
Повсюду гибель их подстерегала,
Хотя они не видели ее.

Она ждала их в поле и в дубраве,
Глядела из-за каждого куста,
Она рвала мосты на переправе
И под откос пускала поезда...
(II, 30)

Сознательное стремление сделать свои стихи массовыми, такими, чтобы каждый читающий мог воспринять их как непосредственное выражение своих собственных мыслей, чувств и переживаний, проявляется и в отношении Исаковского к вопросам формы, стиля, языка. Для него, например, неприемлема художественная манера таких поэтов, как И. Сельвинский, С. Кирсанов и другие, именно потому, что те, по мнению Исаковского, пишут так, как народ в действительности никогда не говорит и не думает. «Мне всегда казалось, — замечает Исаковский, — что большим недостатком этих (Б. Пастернак и И. Сельвинский, — В. Б.), несомненно крупных поэтов является то, что они по существу пишут для небольшого круга избранных».¹⁸

В статье «Заметки о поэзии» М. Исаковский соотносит свои требования к стилю и языку поэтических произведений с тем, какова форма изложения мыслей и чувств у простого человека из народа в его повседневной жизни. При этом он отнюдь не возражает против красочности выражений, яркости сравнений, остроты языка, употребления умных пословиц, поговорок, юмора и т. п., т. е. всего того, «что делает человеческую речь живой, подвижной, интересной, содержательной».¹⁹ Но все это оправдано, если «органически вытекает из самой жизни, из предмета, о котором идет речь, и потому кажется абсолютно естественным, необходимым, а не выдуманным ради самой выдумки».²⁰ Исаковский приводит стихи С. Кирсанова, изобилующие сложными, ассоциативными образами, и говорит, что так писать нельзя уже потому, что в жизни люди никогда не думают и не высказывают свои мысли в подобной форме.

Такая особенность лирики Исаковского, как ее музыкальность, мелодичность, также происходит из желания поэта предельно приблизить стихи к народу, сделать их и по форме близкими тому, что отличает народную речь. «Русский народ, — пишет Исаковский, — это народ очень песенный, певучий. И поэзию он больше всего любит, говоря условно, певучую, т. е. такую, при чтении которой язык не спотыкается, которая течет плавно, легко, свободно, естественно».²¹

Тот факт, что в тематике и ситуациях, в характере героя и средствах его художественного воплощения Исаковский сознательно добивается обобщенности, массовости, вовсе не озна-

¹⁸ М. Исаковский. Избранные стихи. М.—Л., 1931, стр. 16.

¹⁹ М. Исаковский. Заметки о поэзии. — «Знамя», 1949, № 8, стр. 166.

²⁰ Там же.

²¹ Там же, стр. 175.

чает «безликости» его лирики. Напротив, свое, особое, неповторимое восприятие жизни окрашивает все творчество поэта и придает герою лирики живые индивидуальные черты, без которых он был бы плоским, серым, неинтересным. Сам Исаковский говорит, что в лирике всегда должно быть «нечто такое, что дополнено лично пережитым»: «Если такого дополнения нет, то, как мне кажется, очень трудно написать хорошие стихи».²² В своих статьях, письмах, выступлениях он последовательно проводит ту мысль, что в поэзии неизбежно проявляется «характер самого поэта, его личность, его индивидуальные человеческие качества».²³

Остановимся лишь на одной из многообразных сторон проявления авторской личности в лирике Исаковского — на замысле его стихотворений.

Если судить по некоторым автографам стихов Исаковского и его личным высказываниям, замысел стихотворения рождается у него уже материализованным в определенном художественном образе. Несколько иначе, например, идет творческий процесс у Н. Тихонова, который начинает с того, что старается записать в общих словах, но полностью содержание будущего стихотворения. Причем иногда, рассказывает Тихонов, «в минуты крайнего сосредоточения», «когда почерк становится окончательно неразборчивым, слова сменяют друг друга, едва успевая долететь до бумаги, является неожиданное разрешение — писать стихи сначала прозой, сухой, резкой, переполненной сравнениями, как сухожилиями, и потом переводить их в стихи — в ритм и в рифму».²⁴

Исаковский прежде всего записывает поэтический образ, сосредоточивающий в себе главную идею стихотворения. Он так рассказывает об этом: «... когда приходит какая-то мысль, которую хочется оформить в стихи, то я иногда записываю ее. Причем записываю, так сказать, на ходу, наспех, первыми попавшимися словами или даже какими-то намеками с тем, чтобы после, вспомнив эту мысль и те ощущения, которые она вызвала, уже начать писать по-настоящему, находить наиболее точные слова и т. п.».²⁵

²² Из письма М. Исаковского к автору настоящей работы от 16 марта 1956 года.

²³ М. Исаковский. О «секрете» поэзии. — «Литературная газета». 1951, 10 марта.

²⁴ Н. Тихонов. Моя работа над стихами и прозой. М.—Л., 1934, стр. 24.

²⁵ Из письма М. Исаковского к автору настоящей работы от 10 августа 1952 года.

Больше того, сама поэтическая форма выражения идеи, основной образ бывают той первопричиной, которая вызывает рождение стихотворения. Зачастую поэт долго вынашивает тему, но только тогда, когда находится соответствующий образ, позволяющий с художественной конкретностью и точностью высказать эту тему, появляется основа стихотворения.

Художнику требуется очень большая наблюдательность, зоркость, чтобы уметь замечать вокруг себя такие факты, случаи, детали, которые могут послужить для выражения той или иной идеи. И здесь все зависит от индивидуальности поэта, выбирающего область жизни, наиболее интересную или знакомую для него, от личных склонностей и внимания к тем, а не другим явлениям жизни.

Исаковский имеет обыкновение записывать отдельные выражения, почему-либо понравившиеся ему слова, фразы и т. п. Иногда он записывает стихотворную строку, «которая как бы сама зазвучала в мозгу».²⁶ Причем, записывая, часто не знает, где и когда сможет использовать эти записи и использует ли их вообще. Как бы ни было интересным частное наблюдение над жизнью, оно у Исаковского никогда не становится темой стихотворения само по себе. До тех пор, пока поэт не почувствует, что это наблюдение может послужить точным образным выражением какой-либо идеи, запись остается записью, заготовкой для будущей работы.

История одной из таких заготовок содержится в рассказе Исаковского о том, как он еще в 1928 году начал писать стихотворение, которое впоследствии назвал «Рассказ про Степана и про смерть». «Я написал строки о том, — вспоминает поэт, — как к старику Степану пришла Смерть, а ему умирать не хотелось, и он начал всячески уговаривать Смерть, чтобы она „повременила“. Причем я уже тогда представлял, что Смерть должна приходить к Степану несколько раз, и каждый раз он должен был ее как-то уговорить, обмануть, оттянуть свою кончину. Как будто замысел ясен. Но в то же время он очень неконкретен. Кроме того, в замысле не было той внутренней идеи, которая должна была быть. В самом деле, смерть приходит к человеку, а он умирать не хочет. Но ведь это самое обычное дело. Умирать никто не хочет. И сказать только это — значиг не сказать ничего.

«Так я и не написал тогда стихотворения про Степана и Смерть, ибо в замысле не хватало каких-то деталей, которых я

²⁶ Из письма М. Исаковского к автору настоящей работы от 16 марта 1956 года.

не мог найти. Эти „детали“ нашлись гораздо позже, и стихотворение было написано. Причем оно, на мой взгляд, приобрело более широкий смысл, чем тот, что, мол, даже старики не хотят умирать».²⁷

Как в записях Исаковского, так и в тех поэтических образах, которые стали формой выражения замыслов его стихов, содержится много от личных переживаний, вкусов, даже биографии поэта.

Представления Исаковского о родине связаны с представлениями о земле. В этом, возможно, сказывается его крестьянское происхождение. И в стихах образ земли часто фигурирует не только как деталь пейзажа, но и как символическая форма выражения замысла. «Горстка родимой земли», которую «в узелки завязали» (II, 16) беженцы, чтобы унести с собой, является тем своим, «необщим» поэтическим образом, который заключает в себе патриотическую идею скорбного стихотворения «Мы шли...».

Личной привязанностью Исаковского к родной Смоленщине и любовью к народной поэзии объясняется и форма поэтического замысла стихотворения «Ой, туманы мои...». Произведение это, как рассказывает автор, возникло из старинной народной песни, в которой есть выражение «туманы мои, растуманы». «И мне очень понравилось, — пишет Исаковский, — это — „туманы, растуманы“. Мне как бы представился тот край, где я родился и вырос, край, в котором много лесов и болот, край, где мои земляки-партизаны вели в то время борьбу с фашистскими захватчиками».²⁸ Исаковский сделал понравившуюся ему фразу песни «ой туманы мои, растуманы» основной формой выражения идеи стихотворения о партизанском движении. Все содержание произведения строится вокруг этой фразы, которая вызывает широкие ассоциации, помогающие передать замысел образно, эмоционально и по-своему, как до поэта никто этого не сделал. О том, что форма была избрана удачно, свидетельствует письмо читателя-красноармейца, писавшего Исаковскому по поводу его стихотворения: «Смоленские туманы. Они выходят узкой полосой из чистого озера с песчаным дном, затем широко расстилаются, заполняют все неровности и получается ровная чистая гладь, широкая, свободная. Партизанское движение из малого, одинокого сливается

²⁷ Из письма М. Исаковского к автору настоящей работы от 16 марта 1956 года.

²⁸ М. Исаковский. Работа над песней. — «Литературная газета», 1950, № 29, 8 апреля.

в общее, большое, грозное. А Ваши слова, чистые, простые, легко укладывают в „душу“ смысл событий».²⁹

Итак, особенности отбора и типизации жизненных явлений в поэзии Исаковского обуславливаются его сознательной ориентацией на массового, широкого читателя. Художественная манера автора популярных в народе песен, разумеется, не является единственным путем к народности социалистической лирики. Вместе с тем очевидно, что преимущественный интерес не к злободневным, а к глубинным процессам в сознании людей, склонность к выбору жизненных ситуаций, типичных для судеб многих, образ героя, лишенный черт какой бы то ни было исключительности, наконец, равнение в языке и стиле на естественную народную речь — все эти особенности творческого процесса Исаковского в сочетании с длительным, вдумчивым вынашиванием темы придают лирике поэта качества массовости, общезначимости, предопределяют их широкую, поистине всенародную популярность.



²⁹ Писатели в Отечественной войне 1941—1945 гг. Письма читателей. Гослитиздат, М., 1946, стр. 122.

А. П. ЧАПЫГИН О ПИСАТЕЛЬСКОМ ТРУДЕ

В 1957 году исполняется 20-я годовщина со дня смерти А. П. Чапыгина — автора многочисленных рассказов, повестей и исторических романов «Разин Степан» и «Гулящие люди».

Ниже публикуются заметки писателя «Как я работаю» (недатированная машинописная рукопись, ф. 280, оп. 1, № 105) и отрывок без названия на ту же тему (недатированная машинописная рукопись, ф. 280, оп. 1, № 104).¹

В рукописном отделе Института русской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР хранится значительная часть архива А. П. Чапыгина.

Статья «Как я работаю», по-видимому, предназначалась для сборника «Как мы пишем», изданного в 1930 году,² однако с опубликованной в сборнике заметкой не совпадает, хотя и содержит некоторые общие мысли. Так, в публикуемой ниже заметке читаем: «Сажусь, работаю ночью». В сборнике об этом говорится подробнее, объясняется, в силу каких обстоятельств сложилась такая привычка.

По иному поводу и в иных выражениях рассказывается в сборнике о чтении романа Сенкевича «Камо грядеши?».

Близок по содержанию в сборнике «Как мы пишем» следующий абзац (см. стр. 449 настоящего сборника):

«Когда я начинал писать первые вещи, то мне было легче написать начало, потом я стал писать охотнее и сильнее конец. Позже, много лет спустя, я пишу, задумав только остов рассказа, не продумывая деталей. Пишу иногда сначала, иногда середину и отдельные сцены, потом соединяю, что окажется длинным, то сокращаю».³

¹ Автографы этих заметок хранятся в архиве Института мировой литературы в Москве (архив А. П. Чапыгина, № 9952).

² Как мы пишем. Изд. писателей в Ленинграде, 1930. Заметка А. П. Чапыгина представляет собой ответы на вопросы анкеты, проведенной среди ряда писателей — М. Горького, А. Толстого, В. Шишкова, А. П. Чапыгина и др.

³ Как мы пишем, стр. 188.

Этими примерами исчерпываются совпадения этих заметок.

Материал из рукописной заметки А. П. Чапыгина «Как я работаю» использован отчасти в статье С. Ромма «Алексей Чапыгин» (материалы к литературному портрету).⁴

Н. Т. Панченко.

ВМЕСТО ВСТУПЛЕНИЯ

КАК Я РАБОТАЮ

Я никогда не навязываю определений и своих приемов, и, честно говоря, нередко сомневаюсь — так ли я понимаю то, что считаю необходимой принадлежностью всякого художника слова или кисти. Первое и необходимое для художника слова я считаю основательное знание языка, того, на котором пишет писатель. Он должен знать не только хорошо слово, чтоб строить диалоги, но и знать истоки языка настолько, чтоб не обращаться к словарю, или обращаться возможно меньше.

Три основных и необходимых элемента искусства:

1) Тождественность задуманного с изображенным, так же ярко изображено, как задумано.

2) Найденную интуитивно правду.

3) Основательное знание материала, над которым работает художник.

Есть две логики — дважды два четыре и логика найденной художником внутренне (подсознательно) или назовите по-иному правды. Так же, как для живописца есть две перспективы — земная линия (линия или линии, идущие на горизонт в точку схода) и иная перспектива — чувство глубины горизонта. Если художник не знает воздушной перспективы или пренебрег ею, то облака его пейзажа будут каменные и на первом плане.

Я считаю для себя обязательным не писать статей и рецензий и, если я беллетрист, прозаик, не писать стихов тогда, когда я занят прозой, хотя каждый беллетрист должен любить поэзию и при случае писать стихи вместо своих героев — как делал Тургенев И. С. Достоевский, любя поэзию, не писал стихов сам, но умел выбирать из поэзии то, что ему нужно. Потому считаю я обязательным для беллетриста не писать статей и рецензий, что интуиция, подсознательное чутье художника от этого глохнет, хиреет, ибо в журналистике все рационально.

⁴ С. Ромм. Алексей Чапыгин (материалы к литературному портрету). — «Звезда», 1938, № 10, стр. 238, 241, 244.

нализм (есть исключения — наприм. М. Горький, но таких великанов я не беру в пример — им все возможно). От большого обращения с рационалистикой глохнет и умирает подсознательное чутье художника. Он может потом дать работу блестяще идеологически построенную и технически совершенную, но она не увлечет и не притянет к себе читателя.

Так понимаю я для себя — не обязательно мне давать аксиомы.

Знание и культура языка обязательна для пишущих — ведь и ремесленник должен знать, какой материал и как его лучше использовать, и там бывает различное — один знает больше, другой — меньше.

Рассказ бытовой я пишу так: у меня есть в уме остов рассказа — я делаю конспект, не вырисовывая в нем деталей, если я детально разработал сюжет, мне тогда писать не интересно. Часто задуманное рушится. В воображении хорошо, а писать станешь — не сходится. Приходится выкидывать и вставлять то, что ближе к правде. Я всегда писал на народном языке и не умел писать о жизни интеллигенции. Считал неинтересным и бедным язык так называемых образованных.

Исторический роман — нечто особенное, и потому, считаю, писать его труднее: вымысел здесь ограничен датами и событиями эпохи — фантазии творческой мало места. Сами слова имеют для нас чуждое значение, например:

лакиния — кобылица
лакия — гулящая женщина
смага — пламень.

До нас дошло слово — смачно. Поговорка, — а таких много, — «Бей да с ног не сбей!» имела место на «правеже». Выколачивали долги из должников, ставили в ряд по двадцать и тридцать человек — били палками по икрам. «С ног не сбей!» — относилось к бьющим приставам. Собьет с ног, должник на правеж не встанет и долг не выплатит. Оттого царь издал даже особый закон: «А кои посадские люди окажутся на правеже крепки (т. е. устоят или подкупят бьющих), у тех животы отписывать на государя и из домов их выгонять!»

Трудность исторического романиста состоит в том, чтоб дать сцену «правежа» или пытки, но чтоб она была понятна современному читателю. Когда говорят: «язык труден, надо писать современным языком», — я считаю это неправильным. Современный язык далеко отошел от древней эпохи, в него вошло много слов иностранных — например: «шентропа» — «шантэ па» — не поет — с французского взято. Шеромыж-

ник — от слова «шер ами» и много других. Нужно быть честным и по возможности не делать вымысла, несогласного с историей, это первое, второе, чтоб рабочий читатель мог прочесть историю, не залезая в «акты исторические», где и читать ему еще труднее, чем роман, построенный словарно с эпохой XVII или XVI вв., или врать, как врали старые романисты Мордовцев и другие. В одном из романов Мордовцев рисует сцену, как боярыня Морозова Ф. П. на Разина перед казнью надевает золотой крест (тельный) и как палач отказался его казнить, т. к. они поменялись крестами, и палач сказал: «Он мой брат!» — такого палача казнили бы хуже самого Разина.

Моя задача скромная: показать рабочему читателю историю, «родной страны минувшую судьбу...» Показать так, чтоб он видел и Никона и Аввакума, бояр и царя Тишайшего... Его жестокие законы и безжалостное невнимание к страданию народа. Ведь если б читатель взял историю С. Соловьева или Ключевского, то там ему было бы как в лесу — все ветки колют, а стволов древесных и не разглядишь. Как я пишу историческую вещь? — Сажусь, работаю ночью. Читаю книгу, именно то место в истории, которое мне нужно, набрасываю факты и цифры: когда это было, кто и с кем встретился, а потом воображаю: «как это могло быть?» — сочиняю сцену, что лишнее — вычеркиваю, прибавляю, а потом, когда сцена написана — думаю о ней — что пропустил, чего не достает?

Вдохновения я не жду — это дело поэтов. На «Войну и Мир» А. Толстому не хватило бы никакого вдохновения. Надо упорно работать. Наш недостаток, средних творцов, состоит в том, что, переделав сцену три-четыре раза, она нам уже надоела.

Такие, как М. Горький, мог^{ут} одно и то же переделывать пятнадцать раз. Горький замечательно чувствовал детали и умел их очень хорошо рисовать — это не всякому дано.

Пишу я еще так — если мне не хочется писать, то пишу то, что в задуманном мною интересно, оттого часто бывает, что начало не готово, но зато середина или конец написаны.

Н. К. Михайловский, к которому я ходил, когда еще не печатал, и давал ему читать мои рассказы, говорил: «Протокольно написано» — понимать надо было: «сухо, без деталей». Я же бессознательно гнался за этой протокольностью и считал и считаю остовом событий протокол — происшествие. Записывается обыкновенно протокол народным языком и кратко: «Ваше благородие! вытащили мертвое тело — утопшее...» — Фабула простая, а ты вообрази, кто сидит за столом, как одет, кто говорит и каковы понятия. А. Чехов мог из этого делать

кратко и замечательно. Дело в том, чтоб слова протокола сделать простыми, народными и красочными, а главное, чтоб чувствовалась реальная правда и не было анекдота.

Часто говорят: изучите детали работы производства, тогда напишете хорошо, но интуицию художника отметают. Я помню читал Сенкевича «Камо грядеши?» и тут же написал большой рассказ «О трущобах и босяках». Как это всплыло, мне неведомо. По постоянным дворам тогдашней Нарвской заставы (теперь Московско-Нарвский район) я ходил не тогда, когда написал о босяках, а давно, давно... О мастеровых нашего цеха живописно-малярного, в котором я был двадцать лет и знаю все детали работы — я только теперь о них могу написать хорошо.

Я не навязываю своих взглядов никому — знаю, что у всех литературно одаренных индивидов есть свои привычки писать по-разному, и то, что для меня почти аксиома, для многих это малая доля истины.

Считаю для пишущего беллетриста необходимым быть возможно спокойным внутренне и не согласен со Львом Толстым, где в «Анне Карениной» он изображает художника: «Поругался с женой и еще больше рассердился, когда увидел, что на рисунок ему капнули воском, и тут же придумал новую деталь и рисунок ожил». Льву Толстому здесь надо было подчеркнуть бездарность дилетанта Вронского. Могло такое быть, но не со всеми, или редко бывает. Не даром поэт говорит: «Душа поэта встрепенется, как пробудившийся орел...», и он идет «в широкошумные дубравы...»

В природе, как бы ни бушевало, все же она лечит человека тишиной, так как тут есть очарование созерцания.

Вот все, что могу сказать о творчестве своем, и глубоко уверен в индивидуальности, разнообразии творческих возможностей каждого.

* *
*

Я сомневаюсь очень в двух вещах — первое, что начинал писать тогда, когда жизнь была по темпу своему медлительная. Второе, что жизнь была монархическая, а литература буржуазная.

Теперь темпы жизни удесятились, а литература стала исключительно народной. Правда лишь то, что я всегда брал темы из народной жизни; буржуазной жизни не знал и люблю писать о том, что хорошо знаю.

Самое ненавистное для меня было в искусстве то, что совпадало с другими. Совпасть с другими — это был и есть шаблон, у писателя тогда нет своего лица, а безличный писатель — «ничто». Может быть оттого М. Горький мне всегда говорил — «Это, как всегда, ни на кого не похоже». Это и есть первое условие писателя — иметь свое лицо.

Теперь рассказывать о том, как я начинал писать, будет не оригинально, оттого не оригинально, что об этом многие писали, но честно, так как это необходимо знать моим молодым товарищам; я подчиняюсь общему шаблону и постараюсь правдиво написать о том, как я начинал писать.

Пусть те, кто начинает писать, не думают о том, что у них ничего не выйдет. Это необходимо, ибо часто пишущий сомневается. Первое, что писал я — были неграмотные стихи. Целую толстую тетрадь таких стихов я продал когда-то лавочнику за 4 копейки и записал с горечью в своем дневнике: «Получил за сочинение 4 коп. Дадут ли когда-нибудь дороже?» После, спустя много лет, я получал за сочинения гораздо дороже.

Первые рассказы писал так, что начало и середину делал, а конец не знал, как дописать. Потом я стал писать, и конец был сильнее, интереснее самого начала. Короленко — первый мой учитель в литературе — говорил: «Начинаете вяло, а конец всегда написан ярче и лучше».

Я жил в углу, был без работы и первый раз за все время мне пришла мысль написать из жизни мастеровых, я написал рассказ «Пуговкин» о слесаре, который, будучи молодым, сошелся со старой, ревнивой женщиной. Оттого, что ему хочется воли, вольной жизни и более светлой жизни, а живет он худо, пьяно, грязно, да еще со старой подругой, которая его приводит пьяного из трактира, ему пришла в голову мысль о самоубийстве. Он хотел бы сойтись с социалистами и работать для революции, но воли нет. Открывшийся было в мечтах мир свободы и настоящей работы кажется далеким, недостижимым, и грязная жизнь угнетает его, и он кончает самоубийством.

Этот рассказ я понес к Д. Григоровичу. Григорович прочел рассказ, сказал: «что способности у меня писать есть, но напечатать нельзя — много несовершенного, слабого». Просил заходить, занести вновь написанное, но я больше к нему не пошел, так как «меня» познакомили в то же самое время с критиком Н. К. Михайловским. Михайловский вызвал меня письмом по поводу другого моего рассказа «Две свадьбы», познакомил с В. Г. Короленко с тем, чтоб он мой рассказ литературно исправил, но Короленко рассказа исправлять не стал, а просил вновь написать, и я писал, носил написанное к Михайловскому.

Михайловский обычно говорил: «Протокольно написано — не годится», — это в 1896—7 годах. В то время литературный слог и краски были сложные, длительные сцены событий, подробная портретность лиц, все такое требовалось, а у меня было писано сухо, кратко, бескрасочно и потому критику казалось протокольным.⁵

Теперь я вижу, что был прав я, но не Михайловский. Прав я потому, что краткость, а оттого ясность в изображении жизни стала для меня законом, только нужно стремиться к тому, чтоб подобрать слова, которые нельзя заменить другими. Слова даются не сразу. Много слов есть говорящих об одном и том же определении, но какое-нибудь слово простое и веское лучше всего рисует то или иное положение. Я стараюсь брать слова, происходящие от русских источников и никак не от иностранных. Таков, например, А. С. Пушкин, слова у него простые, но ясные и такие, которые нельзя заменить другими:

«Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон,
В заботы суетного света
Он малодушно погружен».

или:

«Мне скучно, бес.
Что делать, Фауст?
Таков вам положон предел,
Его ж никто не преступает:
Вся тварь разумная скучает:
Иной от лени, тот от дел...»

или у Тютчева, где в словах такое же совершенство:

«Есть в осени первоначальной
Короткая, но дивная пора —
Весь день стоит как бы хрустальный,
И лучезарны вечера...»

Словам я придаю большое значение, потому что неряшливость, неопрятность выражения, равно как и вычурность слога, портят рисунок сцены. Потом я смотрю, что лишнее в изображении. Есть предметы второстепенные, есть третьестепенные, а часто автор говорит о них одинаково, как и о первостепенных. Если предмет не играет большой роли в рассказе, то говорить о нем надо кратко. Потом слова вульгарные: «сморкался», «плевался», «кашлял», «утер нос» и тому подобные —

⁵ См. об этом в произведениях А. Чапыгина: По тропам и дорогам. Гослитиздат, М.—Л., 1931, стр. 96; Жизнь моя. Изд. писателей в Ленинграде, 1934, стр. 258 (Н. П.).

нужно брать очень редко и осторожно, иначе картина приобретает противное наслоение.

Вот все, что могу сказать о том, как я начинал писать и как пишу. В довершение к сказанному начинающим товарищам, не овладевшим литтехникой, я бы посоветовал в начале работы не касаться политических тем и злободневных отношений деревни, завода или города, лучше начать пробовать описать улицу, пейзаж, кусты, реку, воду и облака, а когда будет техника и умение владеть сюжетом, только тогда брать злободневные темы. Без техники часто актуальная тема втаптывается в грязь, а повествование вместо коммунистического становится мещанским, вялым, неубедительным и скучным.

Для первоначальной учебы, для ясности языка следует читать начинающему так называемую эпистолярную литературу — письма знаменитых людей: А. С. Пушкина, Л. Толстого, И. С. Тургенева и А. Чехова. В них экстракт языка. Остальное, то, что рекомендовал М. Горький на Съезде крестьянских писателей в Москве: сказки Афанасьева и других народников, былины, собранные Рыбниковым, Шенным и другими. Всякий писатель своей страны должен черпать слова и языковой стихии той, в которой он родился.⁶



⁶ Съезд крестьянских писателей состоялся в Москве в 1929 году. В своей речи «К победе и творчеству» М. Горький призвал писателей изучать фольклор. «Народные песни, народные сказки, народные легенды, — вообще все народное устное творчество, которое собственно и называется фольклором, — это должно быть постоянным нашим материалом... И крестьянским писателям следует главным образом устремить свое внимание на обогащение языка на почве народной русской литературы, прочитать хорошие сборники старых сказок, немножко посмотреть Афанасьева» (М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи. Гослитиздат, М., 1941, стр. 158) (Н. П.).

БИБЛИОГРАФИЯ



А. С. МОРЩИХИНА

СОВЕТСКИЕ ПИСАТЕЛИ О ТВОРЧЕСКОМ ПРОЦЕССЕ¹

Материалы к библиографии

Автокольский П. О поэзии. — «Литературная учеба», 1939, № 8—9, стр. 134—144.

Из бесед на курсах-конференциях ССП. Сюжет и тема в поэзии на примере своей работы. Необходимость критического отношения к своему творчеству.

Антонов С. Творческое лицо писателя. — «Октябрь», 1956, № 3, стр. 160—165.

Беседы на Третьем всесоюзном совещании молодых писателей (Москва, 1956). Частично о мировоззрении писателя и обогащении художественного метода.

Арбузов А. Беседы о драматургии. — «Литературная газета», 1956, № 4, 10 января, стр. 3—4.

Работа над первыми пьесами. История создания пьесы «Таня».

Асеев Н. [О работе над поэмой «Маяковский начинается»]. — «Литературная учеба», 1938, № 4, стр. 92—103.

Возникновение замысла, тема поэмы. Выбор размера повмы. Значение начала в композиции произведения. Работа над отдельными главами. Образ Маяковского в поэме.

Афиногенов А. Пути творческой жизни. — В кн.: А. Афиногенов, А. Бартошевич, Н. Петров. К премьере спектакля «Далекое» Сборник статей. Харьков, 1936, стр. 3—6. (Харьковский гос. театр русской драмы).

Работа над пьесами «Страх», «Чудак», «Портрет».

¹ В данную библиографию не включены статьи и выступления М. Горького и В. Маяковского как широко известные и неоднократно изданные отдельными изданиями и в собраниях сочинений (см.: М. Горький, Собрание сочинений в тридцати томах, тт. 24—30. Гослитиздат, М., 1953—1956; В. Маяковский, Полное собрание сочинений, т. 10, Гослитиздат, М., 1941). Весь материал в библиографии расположен в алфавитном порядке. В описании даются сведения об основных перепечатках. Кроме статей и других выступлений, в библиографию включены записные книжки некоторых писателей, как один из видов творческого процесса.

Афиногенов А. Творческий университет. — Театр и драматургия, 1934, № 3, стр. 23—27.

Создание образов в процессе работы драматурга с театром (пьеса «Страх»).

Афиногенов А. Человек большого сердца. — «Литературная газета», 1956, № 133, 1 ноября, стр. 3.

Отрывки из записных книжек.

Бажов П. Сказы Бажова. [Беседа]. — «Учительская газета», 1944, № 43, 11 октября, стр. 4.

Творческие замыслы. Сказы для детей. Использование уральского фольклора.

Бедный Д. Вперед и выше! «Молодая гвардия», М., 1931, 70 стр. (За большое искусство большевизма); также с предисловием: Профиздат, М., 1933, 92 стр. (Мой творческий опыт — рабочему автору).

Статьи и выступления о писательской работе. Мастерство поэта. Традиции классиков. Новые темы советской поэзии. Опыт работы над отдельными стихотворениями. Стихи о писательском труде.

Вишневский Вс. Автор о трагедии. — В кн.: Вс. Вишневский. Оптимистическая трагедия. Гослитиздат, М.—Л., 1933, стр. 84—107.

История замысла пьесы. Собственные впечатления автора и другие материалы Гражданской войны и их использование в работе над пьесой. Образы пьесы и их прототипы.

Вишневский Вс. Борьба за сценарий и фильм. — В кн.: Вс. Вишневский. Мы из Кронштадта. «Искусство», М.—Л., 1936, стр. 75—115.

Работа с коллективом киностудии и режиссером над окончательным вариантом сценария. Создание образов.

Вишневский Вс. В работе над «Оптимистической трагедией». — «Октябрь», 1956, № 11, стр. 166—172.

Различные записи и стенограммы выступлений, связанные с работой над пьесой.

Вишневский Вс. Как накапливался материал для «Оптимистической трагедии». (Опыт хронологического прослеживания творческого процесса). — В кн.: Вс. Вишневский. Оптимистическая трагедия. Гослитиздат, М.—Л., 1933, стр. 108—111.

Записи этапов работы над пьесой.

Вишневский Вс. Как создавался фильм «Мы из Кронштадта». — В кн.: Вс. Вишневский. Мы из Кронштадта. «Искусство», М.—Л., 1936, стр. 3—32; также в кн.: Вопросы киноматематики. Сборник статей, вып. 1, «Искусство», М., 1954, стр. 89—99.

Работа драматурга до сценария «Мы из Кронштадта». Первые этапы работы над сценарием. Записи и наброски. Разработка исторических материалов. Совместная работа с кинорежиссером Дзиганом.

Вишневский Вс. Как я писал «Первую Конную». — «Литературная учеба», 1931, № 8, стр. 99—112; также в кн.: Вс. Вишневский, Собрание сочинений, т. 1, Гослитиздат, М., 1954, стр. 551—565.

Рождение замысла пьесы. Использование архивных материалов. Работа над сценами и эпизодами. Образы пьесы.

Вишневский В. Наше искусство должно быть простым, народным, героическим... [Беседа]. — «Красная звезда», 1936, № 50, 1 марта, стр. 3.

Работа над сценарием фильма «Мы из Кронштадта».

Вишневский В. О нашей драматургии, о тематике революции, о новой пьесе. — «Театр и драматургия», 1935, № 9, стр. 21—22.

«Оптимистическая трагедия» — замысел и идейная направленность пьесы.

Вишневский В. От автора. — В кн.: В. Вишневский, Собрание сочинений, т. 1, Гослитиздат, М., 1954, стр. 566—568.

О пьесе «Последний Решительный». Творческая задача автора. Практические замечания для постановки пьесы.

Вишневский В. 23 письма к Е. Дзигану. 1934—1937 гг. [Отрывки]. — «Искусство кино», 1954, № 6, стр. 58—76; 11 писем 1934—1935 гг. — В кн.: Вопросы киносценаристки. Сборник статей, вып. 1, «Искусство», М., 1954, стр. 101—115.

Работа над сценариями «Мы из Кронштадта» (1934—1935) и «Мы, русский народ» (1937). Форма, разработка отдельных сцен, создание типических образов.

Вишневский В. Работы и новые замыслы. — «Знамя», 1937, № 4, стр. 281—284.

Накопление фактов, записи и подготовка материала. Работа над сценарием «Мы из Кронштадта» и пьесой об Октябре. Работа над образом Ленина.

Галин Б. [Писатель и социалистическое строительство]. — «Рост», 1933, № 11—12, стр. 9—10.

Работа над книгой о Челябинском тракторном заводе. Значение поездов по стране для знакомства писателя с жизнью.

Гладков Ф. В творческой лаборатории. [По поводу работы над «Цементом» и «Энергией»]. — В кн.: Ф. Гладков. О литературе. Статьи. Речи. Воспоминания. «Советский писатель», М., 1955, стр. 7—44.

Переработка статей 1930—1936 гг. Замысел романа «Цемент». Работа над отдельными этюдами. Принципы построения образов. Соотношение между вымыслом автора и действительными событиями и лицами. Идея романа. Образ Даши. Отношение читателей и критики к роману. Стиль и язык «Цемент». Творческая история романа «Энергия». Работа автора на Днепрострое. Полемика с М. С. Шагинян по вопросу о степени участия писателя в производстве. Особенности писательского метода автора. Выбор основной проблемы, построение сюжета «Энергии». Создание образов. Труд писателя как залог его мастерства.

Гладков Ф. Встречи. — «Литературная газета», 1946, № 24, 6 июня, стр. 4; также под заглавием: Встречи с М. И. Калининным. — В кн.: Ф. Гладков. О литературе. Статьи. Речи. Воспоминания. «Советский писатель», М., 1955, стр. 163.

Калинин о роли прототипа.

Гладков Ф. Моя работа над «Цементом». — «Литературная учеба», 1931, № 9, стр. 95—107.

Замысел и идея романа. Работа над образами.

Гладков Ф. Моя работа над «Энергией». — «Октябрь», 1934, № 5, стр. 162—173; также отд. изд.: Профиздат, М., 1934, 47 стр. (Мой творческий опыт — рабочему автору).

Творческая история романа. Пребывание автора на Днепро-строе. Изучение производства. Принципы организации накопленного материала в романе. Основные проблемы романа, форма и язык, образы.

Гладков Ф. Писатель и театр. — «Театр и драматургия», 1933, № 2—3, стр. 1—2.

Специфика работы над пьесой. Работа над инсценировками прозы.

Гладков Ф. О самом заветном. — «Октябрь», 1954, № 8, стр. 154—161; также под заглавием: Самое заветное. — В кн.: Ф. Г л а д к о в. О литературе Статьи. Речи. Воспоминания. «Советский писатель», М., 1955, стр. 130—143.

Частично об особенностях творческого труда писателя. Значение дарования.

Гладков Ф. А. С. Серафимович. — В кн.: Ф. Г л а д к о в. О литературе. Статьи. Речи. Воспоминания. «Советский писатель», М., 1955, стр. 187—197.

На стр. 192—193: о специфике творческого метода советского писателя; Серафимович о роли «спокойной уравновешенности» в творчестве.

Голубов С. На опытном поле. — «Знамя», 1955, № 6, стр. 149—154.

Работа над романом «Когда крепости не сдаются». Создание образа Карбышева.

Горбунов К. Мой творческий опыт. — «Рост», 1932, № 8, стр. 9.

Творческий рост писателя в процессе работы. (Рассказы, повесть «Чайная „Уют“», роман «Ледолом»).

Гранин Д. Отвечая читателям... — «Литературная газета», 1955, № 134, 10 ноября, стр. 3.

Ответы на вопросы читателей относительно героев романа «Искатели» и их прототипов.

Гусев В. Начало моей работы над стихом. Профиздат, М., 1933, 56 стр. (Мой творческий опыт — рабочему автору).

1. Вступление. — 2. Как возникает стихотворение. — 3. Трудности писательской работы и их преодоление. — 4. Вопросы и ответы.

Даледкий П. Как я работаю. — «Рост», 1933, № 16, стр. 5—6.

Работа над романом «Концессия». Соотношение фактов и вымысла. Выбор формы. Процесс сдумывания и написания романа.

Жаров А. Как я работаю. — «Рост», 1931, № 21, стр. 18—21.

Публицистический и агитационный жанр в поэзии. Творческий заказ и его выполнение. Тема Красной Армии в стихах. Работа над стихами.

Жига И. Писать, не отрываясь от фактов, но осмысливая их. — В кн.: Как мы начинали писать. Рабочие-авторы о своих первых шагах в литературе. Профиздат, М., 1933, стр. 50—58.

Техника работы (поправки и переписывание рукописи). Сбор материала; отношение к фактам. Значение систематического труда для писателя. Работа по плану.

Житков Б. Над чем вы работаете? — «Детская литература», 1938, № 3, стр. 41—43; также в кн.: Жизнь и творчество Б. С. Житкова. Детгиз, М., 1955, стр. 385—389. (Дом детской книги Детгиза).

Работа над книгой для маленьких. Стиль и язык книги.

Житков Б. Правда ли? — «Пионер», 1936, № 1, стр. 116—117; также в кн.: Жизнь и творчество Б. С. Житкова. Детгиз, М., 1955, стр. 405—406. (Дом детской книги Детгиза).

Правда и вымысел в рассказах «Черные паруса», «Компас» и др.

Замойский П. Работа над художественным произведением. (Мой творческий опыт). — «Рост», 1934, № 19, стр. 52—53.

Три основных момента в работе писателя: собирание материала, составление плана и написание произведения. Работа со словом.

Злобин С. Как я делал книгу «Салават Юлаев». — «Детская литература», 1935, № 4, стр. 18—21.

Изучение исторических материалов. Занятия краеведением. Первые наброски к книге «Салават Юлаев». План книги. Соотношение выдумки и исторической правды.

Злобин С. Моя работа сегодня и завтра. — «Детская литература», 1938, № 2, стр. 40—42.

Работа над историческими романами. Подбор и изучение материала. Построение сюжета. Использование фольклора.

Иванов Вс. От «Бронепоезда 14-69» к «Пархоменко». — «Театральная неделя», 1941, № 9, стр. 4—5.

Разработка темы героической борьбы советского народа с интервентами. Работа над образом А. Пархоменко. Исторический план в пьесе.

Иванов Вс. От «Сцены на колокольне» к «Бронепоезду 14-69». — «Театр», 1951, № 2, стр. 86—98; также в кн.: Идейность и мастерство. Сборник статей советских писателей о драматургии (1945—1953). «Искусство», М., 1953, стр. 186—204.

Работа над повестью «Бронепоезд 14-69». Творческая история пьесы. Работа с МХАТ над пьесой.

Иванов Вс. Почему и как появился «Бронепоезд». — «Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 27—28.

Творческая работа драматурга с театром.

Ильф И. Записные книжки. «Советский писатель», М., 1939, 144 стр.; также отрывки: «Красная новь», 1939, № 5—6, стр. 49—74; «Московский альманах», [кн. 1], «Советский писатель», М., 1939, стр. 282—313.

Инбер В. Мои пятнадцать лет. — «Литературная газета», 1932, № 55, 5 декабря, стр. 3.

Вступление в литературу. Поиски новых тем, героев.

Инбер В. [Писатель и социалистическое строительство]. — «Рост», 1933, № 11—12, стр. 11—12.

Знакомство с жизнью заводов и работа над очерками.

Исаковский М. Как я изучаю родной язык. — «Пионерская правда», 1952, № 6, 18 января, стр. 3—4.

Работа над языком стихотворений (на примере стихотворения «Летят перелетные птицы»). Необходимость изучения народной речи.

Исаковский М. О повитическом мастерстве. (Сборник статей). «Советский писатель», М., 1953, 116 стр.

Читая письма... (Вместо предисловия). — О советской массовой песне. — Работа над песней. — О «секрете» поэзии. — О повитическом замысле, об идейности. — Письма начинающим поэтам. — О поэгическом таланте.

Исаковский М. Работа над песней. — «Литературная газета», 1950, № 29, 8 апреля, стр. 3; также в кн.: М. И с а к о в с к и й. О повитическом мастерстве. «Советский писатель», М., 1953, стр. 24—30; также в кн.: О писательском труде. Сборник статей и выступлений советских писателей. «Советский писатель», М., 1953, стр. 95—101.

Работа над песнями «И кто его знает», «Ой туманы мои» и др. Использование фольклора. Работа с композитором.

Каверин В. «Актеры». — «Рабочий и театр», 1937, № 4, стр. 22.

Работа над пьесой «Актеры». История замысла пьесы.

Каверин В. Моему читателю. — «Литературный Ленинград», 1934, № 31, 8 июля, стр. 3.

Работа над романом «Исполнение желаний». Замысел, идейное содержание.

Каверин В. Поиски и решения. — «Новый мир», 1954, № 11, стр. 187—197.

Начало творческого пути. Повесть «Конец Хазы». Знакомство с жизнью, собирание материалов. Работа над романом «Исполнение желаний». Замысел романа о Лобачевском. Работа над романом «Два капитана». Изучение материалов к роману. Работа над «Открытой книгой».

Караваева А. Идейность и мастерство. — «Октябрь», 1954, № 9, стр. 141—158.

Творческий метод советской литературы. Труд писателей и основные проблемы творчества. Работа над повестью «Двор».

Караваева А. Ум, честь и совесть эпохи. — «Знамя», 1956, № 3, стр. 115—129.

Советская действительность и ее отражение в творчестве писательницы. Роман «Лесозавод», работа над его новыми редакциями. Повесть «Двор», идея и творческая задача. Роль партии в советской литературе.

Кассиль Л. Вслух про себя. — «Детская литература», 1935, № 3, стр. 34—37.

Краткая автобиография. Работа над книгами для детей («Кондунт» и др.). Связь с читателями.

Кассиль Л. О своем деле. — «Смена», 1935, № 7, стр. 20—21.

Труд писателя. Поиски тем и создание образов. Построение сюжета в рассказе. Работа над языком.

Касилья Л. Черты романтического характера. — «Литературная газета», 1954, № 117, 30 сентября, стр. 2—3.

Образы советской молодежи в творчестве писателя. Работа над «Улицей младшего сына» (совместно с М. Поляновским). Отношение к романтике.

Катаев В. Знать и верить. — «Литературная газета», 1955, № 155, 29 декабря, стр. 3.

Пути создания образа. Наблюдательность как главное условие в работе писателя над художественной деталью.

Катаев В. [Писатель и социалистическое строительство]. — «Рост», 1933, № 11—12 стр. 10.

Изучение материала для романа «Время, вперед!», поездки по заводам, работа в Магнитогорске.

Кетлянская В. Над чем я работаю. — «Советская женщина», 1948, № 4, стр. 19—20.

Творческий путь. Замысел нового романа. Связь с жизнью завода и работа над романом.

Кетлянская В. О труде писателя. Из беседы с молодыми писателями. — «Ленинградский альманах», кн. 5, Л., 1953, стр. 374—380.

Методы творческой работы. Значение вдохновения и труд писателя. Работа над темой. Опыт работы над многоплановым романом.

Колосов М. О моем творчестве. — «Рост», 1932, № 17—18, стр. 9—10.

Основные задачи творчества. Изображение комсомольцев (рассказы «Креп», «Буза», «Стенгаз»).

Корнейчук А. За работу, товарищи! — В кн.: Советский театр и современность. Сборник материалов и статей. ВТО, М., 1947, стр. 211—213.

Из выступления на Всесоюзном совещании деятелей театра и драматургов в Москве (1946). Вопрос овладения мастерством. Работа драматурга с театром.

Лавренев Б. Два поколения. — «Литературная газета», 1947, № 8, 22 февраля, стр. 2.

Задача писателя в работе над пьесой о моряках («Разлом» и «За тех, кто в море»).

Лавренев Б. Как я работаю. — «Литературная учеба», 1930, № 1, стр. 83—96.

Сокращенная стенограмма беседы в кабинете начинающего писателя в Ленинградском Доме печати. Работа над драматическим произведением («Разлом» и др.).

Лавренев Б. Разговор о профессии. — «Театр», 1951, № 8, стр. 23—29; также в кн.: Идейность и мастерство. Сборник статей советских писателей о драматургии (1945—1953). «Искусство», М., 1953, стр. 96—107.

Особенности работы драматурга. Пути изучения жизни. Работа над образом. Проблема конфликта.

Лавренев Б. «Священная жертва». — «Резец», 1929, № 15, стр. 13.

Особенности и условия работы писателя

Леонов Л. [Ваша новая пьеса?]. — «Театр», 1955, № 6, стр. 166—167.

Работа над новым вариантом пьесы «Золотая карета».

Леонов Л. О пьесе «Золотая карета». [Беседа]. — В кн.: «Золотая карета». Материалы к постановке пьесы Л. Леонова. ВТО, М., 1946, стр. 3—25.

Образы и идейное значение пьесы.

Леонов Л. Талант и труд. — «Октябрь», 1956, № 3, стр. 166—173.

Беседа на Третьем всесоюзном совещании молодых писателей (Москва, 1956). Вопросы культуры, знаний, расширения кругозора писателей. Умение работать. Техника писания.

Либединский Ю. Как я работал над «Комиссарами». — «Литературная учеба», 1931, № 10, стр. 91—105.

Возникновение замысла. Создание образов и разработка главной темы. Композиция и язык, выработка стиля. Критическая оценка своей работы.

Либединский Ю. Ответы на письма-вопросы читателей «Резца». — «Резец», 1930, № 11, стр. 7; № 12, стр. 15.

Различные моменты творческого процесса: овладение писательским мастерством, учеба молодого писателя.

Либединский Ю. Как я работал над «Неделей». — «Литературная учеба», 1930, № 2, стр. 98—111.

Сокращенная запись беседы в кабинете начинающего писателя в Ленинградском Доме печати.

Лидин Вл. О новелле. — «Литературная учеба», 1939, № 10, стр. 72—77.

Из бесед на курсах-конференциях ССП. Техника работы. Поиски темы. Записные книжки. Язык рассказов. Создание образов.

Лидин Вл. Ремесло писателя. — «Литературная учеба», 1940, № 11, стр. 8—13.

Работа писателей-классиков. Необходимость каждодневной работы для писателя.

Лукошин М. Разговор с товарищами повтами. — «Литературная газета», 1954, № 95, 10 августа, стр. 2.

Воплощение сталинградских впечатлений в стихах и очерках.

Макаренко А. Беседа с начинающими писателями. — «Литературная учеба», 1938, № 10, стр. 93—100; также в кн.: А. С. Макаренко, Сочинения, т. 7, Изд. Акад. педагог. наук, М., 1952, стр. 157—167; также в кн.: О писательском труде. «Советский писатель», М., 1953, стр. 102—112.

Первый рассказ «Глупый день». Значение бесед с Горьким и его писем для работы над «Педагогической поэмой». Роль записных книжек. Вопросы писательского мастерства (композиция, язык).

Макаренко А. Полнота советской жизни рождает красочные новеллы. — В кн.: А. С. Макаренко, Сочинения, т. 7, Изд. Акад. педагог. наук, М., 1952, стр. 170—175.

Работа над «Педагогической поэмой» и «Книгой для родителей». Творческий метод писателя.

Михалков С. Школа драматурга. — «Советское искусство», 1952, № 32, 19 апреля, стр. 2; также в кн.: Идейность и мастерство. Сборник статей советских писателей о драматургии (1945—1953). «Искусство», М., 1953, стр. 176—185.

Изучение жизни и постоянное совершенствование мастерства. Связь с театром. Пример работы над пьесой «Илья Головин».

Никитин Н. Воспоминание о весне 20-го года. — «Рабочий и театр», 1937, № 4, стр. 18—19.

Возникновение замысла пьесы из очерка «Кавказское утро». Сбор материала, работа над образами.

Николаева Г. О специфике художественной литературы. (Заметки писателя). — В кн.: Некоторые вопросы марксистско-ленинской эстетики. Сборник статей. Госполитиздат, М., 1954, стр. 80—109.

Специфика образного мышления. Пример собственной творческой практики. Работа над романом «Жатва».

Никулин А. Книжки и путешествия. — «Литературная газета», 1932, № 32, 17 июля, стр. 3.

Вступление в литературу. Путешествия и книжки, написанные на материале этих путешествий. («Письма об Испании» и др.).

Никулин А. Типические черты и живые люди. — «Наши достижения», 1935, № 10, стр. 155—157.

Форма очерка, факты и вымысел в очерке. Опыт работы над книгами «Письма об Испании» и «Стамбул, Анкара, Измир».

Новиков И. О писательстве и о писателе. — «Литературная учеба», 1940, № 7, стр. 21—29.

Из выступлений на писательских конференциях 5 мая и 21 ноября 1939 г. Роль и значение писателя в обществе. Проверка труда писателя временем. Начало творческого процесса. Работа писателя как повседневный процесс.

Новиков-Прибой А. Как я работал над «Цусимой». — «Литературный Ленинград», 1933, № 20, 14 декабря, стр. 1.

Творческая история романа. Изучение материалов и документов. Работа над образами.

Новиков-Прибой А. Учиться у классиков. (Мой творческий опыт). — «Рост», 1934, № 18, стр. 37—38.

Об обязанности писателя хорошо знать и внимательно изучать материал, глубже вникать в жизнь.

О писательском труде. Сборник статей и выступлений советских писателей «Советский писатель», М., 1953, 372 стр.

М. Горький. Беседа с молодыми. — В. Маяковский. Как делать стихи? — М. Исаковский. О «секрете» поэзии; О советской массовой песне; Работа над песней. — А. Макареико. Беседа с начинающими писателями. — С. Маршак. О плохих и хороших рифмах. — Н. Островский. Речи, беседы: Оберегать высокое звание писателя; Каким должен быть писатель нашей страны; Нужна упорная воля, огромная учеба; Нет ничего радостнее труда; Откройте артиллерийский огонь! — П. Павленко. Школа писателя — жизнь. — К. Паустовский. Поэзия

прозы. — Н. Погодин. Вопросы советской драматургии и творчество молодых драматургов. — А. Серафимович. Из истории «Железного потока». — К. Симонов. Перед новой страницей. — А. Твардовский. Как был написан «Василий Теркин». — А. Толстой. К молодым писателям. — А. Фадеев. Труд писателя; Мой литературный опыт — начинающему автору. — К. Федин. Мастерство писателя — Д. Фурманов. Заметки, письма: О творчестве; Работа над «Чапаевым» и «Мятежом»; О работе с начинающими. — И. Эренбург. Писатель и жизнь.

Обрадович С. О работе над стихом. — «Литературная учеба», 1938, № 8, стр. 85—101.

Жизненный опыт и наблюдение как источники творчества поэта. Работа над поэмой «Пласт». Использование записных книжек. Работа над языком. Стихи о Германии.

Огнев Н. Из настольной тетради. — «Октябрь», 1933, № 6, стр. 175—177.
Работа над новеллой.

Олеша Ю. Заметки писателя. — «Литературный критик», 1934, № 1, стр. 180—181.

Работа над фразой, значение «второго плана» для точного определения образа.

Олеша Ю. Моя работа с МХАТ. — «Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 32.

Работа над пьесой «Три толстяка».

Островский Н.,¹ Сочинения, т. 2, «Молодая гвардия», М., 1952, стр. 185—198; 220—222.

Статьи: Моя работа над повестью «Как закалялась сталь». — Автобиография. — За чистоту языка. — Мой творческий отчет. — Нужна упорная воля, огромная учеба. — Мысли о романе «Рожденные бурей». — Никогда не успокоюсь на достигнутом. — Нет ничего радостнее труда. — Мои мечты. — Откройте артиллерийский огонь!

Павленко П. Из записных книжек 1931—1935. — «Знамя», 1954, № 6, стр. 125—140; № 7, стр. 123—137; также в кн.: П. А. Павленко, Собрание сочинений, т. 6, Гослитиздат, М., 1955, стр. 445—521.

Павленко П. Как возник образ Воропаева. — В кн.: П. А. Павленко, Собрание сочинений, т. 6, Гослитиздат, М., 1955, стр. 195—198.

Наблюдения над людьми, черты которых вошли в образ Воропаева («Счастье»). Другие образы романа.

Павленко П. Как я писал «Баррикады». — «Литературная учеба», 1933, № 9, стр. 59; также отд. изд.: Профиздат, М., 1934, 54 стр. (Мой творческий опыт — рабочему автору).

История создания романа. Сбор материала, роль записных книжек в работе. Изучение работ Маркса и исторических документов. Исторические факты в романе. Образы романа. Роль вдохновения.

¹ Статьи Н. Островского указываются по изданию: Н. Островский, Сочинения, т. 1—2, «Молодая гвардия», М., 1952 — как наиболее полному. Перепечатка в других изданиях не указывается.

Павленко П. На Востоке. (О моей книге). — «Красная звезда», 1936, № 278, 4 декабря, стр. 3; также в кн.: П. А. Павленко, Собрание сочинений, т. 1, Гослитиздат, М., 1953, стр. 546—547.

Идея и замысел романа. Его конструкция. Работа над романом.

Павленко П. О «Баррикадах». — «Театр и драматургия», 1935, № 9, стр. 25.

Работа над пьесой «Баррикады».

Павленко П. Писатель должен быть бойцом. — «Знамя», 1937, № 4, стр. 284—287; также в кн.: П. А. Павленко, Собрание сочинений, т. 6, Гослитиздат, М., 1955, стр. 75—78.

Начало литературной деятельности. Работа над романом «На Востоке».

Павленко П. Три письма А. М. Горькому (1932—1935). — В кн.: П. А. Павленко, Собрание сочинений, т. 6, Гослитиздат, М., 1955, стр. 523—528.

По поводу работы над повестью «Баррикады» и романом «На Востоке».

Панова В. Несколько мыслей о технологии нашего ремесла. — «Литературная газета», 1950, № 66, 8 августа, стр. 3.

Вопрос создания художественного образа. Язык произведения. Построение сюжета. Полемика с критическими отзывами о романе «Кружилиха».

Пантелеев Л. «Детство большевика». — «Рабочий и театр», 1937, № 4, стр. 21.

Работа над сценарием фильма о детских годах С. М. Кирова. Образы сценария. Особенности работы над жанром киносценария.

Паустовский К. Золотая роза. Книга о писательском труде. — «Октябрь», 1955, № 9, стр. 49—107; № 10, стр. 61—111; также отд. изд.: «Советский писатель», М., 1956, 229 стр.

Отдельные главы о мастерстве писателя и творческой истории произведений («Карабугаз», «Судьба Шарля Лонсевиля» и др.).

Паустовский К. О замыслах и писательской болтливости. — «Детская литература», 1938, № 2, стр. 38—39.

Творческие планы. Коротко о работе над «Северной повестью».

Паустовский К. О новелле. — «Литературная учеба», 1940, № 3, стр. 68—72.

Работа над рассказом. История возникновения замысла «Карабугаз». Отбор материала. Записные книжки. Творческая история повести «Судьба Шарля Лонсевиля».

Паустовский К. Повесть прозы. — «Знамя», 1953, № 9, стр. 170—176.

Требования к писателю. Работа писателя над языком. Творческое воображение писателя и план.

Первенцев А. Моя работа над крымским материалом. — В альманахе: «Крым», кн. I, Симферополь, 1948, стр. 237—240.

Жизненные впечатления писателя и работа над художественными произведениями («Южный узел» и др.).

Петров Е. Из воспоминаний об Ильфе. — В кн.: И. И ль ф. Записные книжки. «Советский писатель», М., 1939, стр. 3—24; также с сокращениями: «Московский альманах», [кн. 1], М., 1939, стр. 272—281.

Практика совместной работы писателей. История создания романа «Двенадцать стульев».

Погодин Н. Вопросы драматургии и творчество молодых драматургов. Доклад на Втором всесоюзном совещании молодых писателей. — «Литературная газета», 1951, № 33, 20 марта, стр. 2; также в кн.: Идейность и мастерство. Сборник статей советских писателей о драматургии (1945—1953). «Искусство», М., 1953, стр. 108—125; также в кн.: Н. Погодин. Театр и жизнь. «Искусство», М., 1953, стр. 164—183.

Овладение драматической формой. Ранние драматические произведения. Умение отбирать факты и обобщать.

Погодин Н. Заметки драматурга. Накануне премьеры «Кремлевских курантов» в Московском художественном театре. — «Театральная неделя», 1941, № 19, стр. 2—3.

Работа с театром над пьесой.

Погодин Н. О работе над пьесой «Человек с ружьем». — «Литературная учеба», 1938, № 1, стр. 124—132.

Подбор материала для создания образа Ленина. Иван Шадрин. Особенности работы над сценическим образом. Язык пьесы, ее сюжет и композиция. Законы театрального изображения и мастерство драматурга.

Погодин Н. Письма к Вл. И. Немировичу-Данченко 1941—1943 гг. — В кн.: Ежегодник Московского художественного театра. 1948 г. Т. 1. «Искусство», М.—Л., 1950, стр. 427—431.

Работа над финалом пьесы «Кремлевские куранты». Начало работы над пьесой «Сотворение мира».

Погодин Н. Увлечение, знание, изобретательство. (Из беседы с молодыми драматургами). — В кн.: Н. Погодин. Театр и жизнь. «Искусство», М., 1953, стр. 31—41.

Творческий путь. Опыт работы над пьесами. Знание жизни, выбор темы, язык драмы.

Пришвин М. Желанная книга. — «Детская литература», 1938, № 2, стр. 42.

Работа писателя над темой, общей для детей и для взрослых. Сбор материала для книги «В краю непуганных птиц». Продолжение темы в творчестве писателя.

Пришвин М. Завлекающий рассказ. — «Новый мир», 1954, № 11, стр. 203—208.

Заметки о писательском мастерстве. Специфика труда писателя. Примеры из собственной практики.

Пришвин М. Над чем работают писатели. — «Наши достижения», 1936, № 2, стр. 160.

Произведения для детей. Использование наблюдений, накопленных в поездках по стране.

Пришвин М. Путь к форме и личное переживание. — «Наши достижения», 1935, № 10, стр. 154—155.

Место факта и художественного вымысла в очерке. Принципы работы над очерком.

Пришвин М. Раздумья. Глава из книги «Глаза земли». — В альманахе: «Наш современник», кн. 1, 1956, стр. 85—137; также отрывки под заглавием: Глаза земли. — «Литературная газета», 1956, № 6, 14 января, стр. 3.

Заметки о художественном творчестве, о мастерстве.

Прокофьев А. Мой творческий опыт — начинающим писателям. — «Резец», 1934, № 5, стр. 20—21.

Творческий путь. Поиски лирического героя. Освоение фольклора. Poleмика с М. Чумандриным о значении поэзии.

Прокофьев А. Новые песни. — «Литературный Ленинград», 1935, № 51, 7 ноября, стр. 3.

Работа над песней и частушкой.

Рахманов Л. «Беспокойная старость». — «Рабочий и театр», 1937, № 4, стр. 20.

Различие между пьесой «Беспокойная старость» и сценарием фильма «Депутат Балтики». Особенности работы над пьесой. Тема и идея пьесы.

Садовьев И. Как я работаю. — «Резец», 1929, № 11, стр. 11; № 12, стр. 13—14; также: «Октябрь», 1929, № 7, стр. 177—180.

Условия и система работы. Связь творческого процесса с жизнью. Работа над отдельными стихами. Трудности работы.

Саянов В. Как я работаю. — «Резец», 1929, № 23, стр. 9.

Процесс создания стихов. Техника и особенности работы поэта.

Саянов В. Сила слова. — «Знамя», 1954, № 1, стр. 157—168.

Совершенствование мастерства писателя. Вопросы языка и стиля художественных произведений. Учеба у классиков. Особенности лирической поэзии. Значение критики.

Саянов В. Читатель-друг. — «Ленинградский альманах», кн. 6, Л., 1953, стр. 367—372.

Значение читательских отзывов. Переписка с читателями. Работа над романом «Небо и земля». Герои романа и прототипы.

Светлов М. Трудности первой пьесы. — «Театр и драматургия», 1935, № 9, стр. 24.

«Глубокая провинция». Работа над пьесой, авторская задача.

Сейфуллина Л. О своей литературной работе. — «Литературная учеба», 1940, № 4—5, стр. 96—102; также с сокращениями под заглавием: О своем литературном труде. — «Московский комсомолец», 1956, № 7, 10 января, стр. 3; № 8, 11 января, стр. 3.

Работа над художественным произведением. Необходимость самокритики. Оценка пьесы «Попутчики». Работа над рассказом «Таня».

Сейфуллина Л. Разговор с молодым писателем. — «Октябрь», 1934, № 3, стр. 160—174.

Работа над ранними литературными произведениями. Творческая история «Виринии». Борьба за качество художественного произведения.

Сельвинский И. Как я работаю. — «Резец», 1929, № 28, стр. 9.

Техника труда поэта-конструктивиста.

Серафимович А. Из истории «Железного потока». — В кн.: А. С. Серафимович, Собрание сочинений, ред. и коммент. Г. Нерадова, т. 9, Гослитиздат, М., 1948, стр. 163—194; также в кн.: А. С. Серафимович. Железный поток. Гослитиздат, М., 1950, стр. 161—190. (Б-ка советского романа); также в кн.: О писательском труде. «Советский писатель», М., 1953, стр. 182—216.

Возникновение замысла романа о революционном крестьянстве. Сбор материала по истории таманского похода. Роль фактов и вымысла. Композиция, форма и другие художественные особенности романа. Читатели о романе.

Серафимович А. Писатель и театр. — «Театр и драматургия», 1933, № 2—3, стр. 1.

Специфика работы для театра. Об инсценировках.

Серафимович А. Рассказ о первом рассказе. — В кн.: А. С. Серафимович, Собрание сочинений, ред. и коммент. Г. Нерадова, т. 10, Гослитиздат, М., 1948, стр. 402—405.

История написания первого рассказа — «На льдине».

Серафимович А. Растить молодежь. — В кн.: А. С. Серафимович, Собрание сочинений, ред. и коммент. Г. Нерадова, т. 10, Гослитиздат, М., 1948, стр. 418—420.

Коротко о необходимости для начинающего писателя больше читать, изучать литературу.

Сергеев-Ценский С. Как создавалась эпопея «Преображение России». — «Литературная газета», 1955, № 117, 1 октября, стр. 1.

Замысел первого романа («Валя»). Работа над планом эпопеи.

Сергеев-Ценский С. Радость творчества. — «Литературная газета», 1956, № 19, 14 февраля, стр. 1.

Особенности писательского мастерства.

Сергеев-Ценский С. Слово к молодым. Беседы о делах писательских. — «Комсомольская правда», 1955, № 224, 21 сентября, стр. 3; № 225, 22 сентября, стр. 3; № 229, 27 сентября, стр. 3; № 230, 28 сентября, стр. 3; № 236, 5 октября, стр. 3; № 238, 7 октября, стр. 3; также в кн.: С. Н. Сергеев-Ценский. О художественном мастерстве. Статьи и воспоминания. Крымиздат, Симферополь, 1956, стр. 187—223.

Начало литературной деятельности. Творческая история «Севастопольской страды». Особенности работы над историческим романом. Рассказы и повести. Вопрос о прототипах. Создание образа. Художественная деталь в произведении. Сюжет и его развитие. Особенности творческого труда.

Симонов К. О культуре писательского труда. — «Литературная газета», 1954, № 118, 2 октября, стр. 2.

Систематичность труда. Общественная деятельность писателя и изучение жизни. Записи и дневники.

Симонов К. Рассказ о рассказах. (Вместо послесловия). — В кн.: К. Симонов. Рассказы. «Советский писатель», М., 1946, стр. 163—176.

Творческая история рассказов «Третий адъютант», «Малышка», «Восьмое ранение» и др.

Симуков А. Драматург в театре. — «Театр», 1951, № 9, стр. 69—77; также в кн.: Идейность и мастерство. Сборник статей советских писателей о драматургии (1945—1953). «Искусство», М., 1953. стр. 132—148.

Необходимость тесной связи драматурга с театром. Работа над пьесами «Воробьевы горы», «Солнечный дом» и др.

Славин Л. [Писатель и социалистическое строительство]. — «Рост», 1934. № 11—12, стр. 12—13.

Методы изучения жизни и специфики производства на нефте-промыслах. Творческие планы.

Славин Л. Писатель и театр. — «Театр и драматургия», 1933, № 6, стр. 38—42.

Работа над «Интервенцией». Особенности работы с театром. Авторская трактовка пьесы.

Славин Л. Работа над «Интервенцией». — «Залп», 1934, № 7, стр. 28—29.

Сбор материала для пьесы: изучение архивов, газет, беседы с участниками событий. Особенности работы над оборонной темой.

Слонимский М. Беседа с читателями журнала «Резец». — «Резец», 1930. № 15, стр. 7, 10.

Ответы на вопросы об учебе начинающего писателя и о других сторонах творческого процесса.

Слонимский М. Как я работаю над своими произведениями. Профиздат, М.—Л., 1934, 39 стр. (Мой творческий опыт — рабочему автору); также сокр. вариант: Мой творческий опыт — начинающим писателям. — «Резец», 1934, № 3, стр. 18—20.

Путь к литературе. Работа над произведениями «Шестой стрелковый», «Лавровы» и др. Работа над образами, характеристика различных творческих приемов. Выработка художественной формы. Язык произведений. Творческая история повести о Левине. Ответы на вопросы о различных сторонах творческого процесса.

Смеяков Я. [Писатель и социалистическое строительство]. — «Рост», 1933. № 11—12, стр. 13.

Поездки по стране, изучение жизни на крупнейших стройках. Использование впечатлений в творчестве.

Соболев Л. Ближе к жизни. — «Октябрь», 1956, № 3, стр. 154—159.

Беседа на Третьем всесоюзном совещании молодых писателей (Москва, 1956). На стр. 155 — факты и художественный домysel в творчестве. Отбор фактов, связь писателя с жизнью.

Соболев Л. Откуда взялся «Капитальный ремонт». — «Знамя», 1934, № 1, стр. 228—235.

Стенограмма выступления на диспуте о романе «Капитальный ремонт» 17 ноября 1933 г. История замысла романа. Процесс работы. Недостатки романа.

Соловьев Л. О романе «Возмутитель спокойствия». — «Литературная учеба», 1941, № 2, стр. 5—8.

Возникновение замысла. Накопление и обработка материала. Писатель — активный участник жизни.

Ставский В. Писатель — активный участник строительства. — В кн.: Как мы начинали писать. Рабочие-авторы о своих первых шагах в литературе. Профиздат, М., 1933, стр. 45—50.

Работа над повестями «Станица» и «Разбег». Изучение действительности. Обработка накопленного материала. Значение записных книжек.

Степанов А. О книге «Порт-Артур». — «Новый мир», 1945, № 8, стр. 114—120.

Творческая история книги. Подбор и изучение материала. Построение повествования. Главные герои книги и их прототипы. Изображение подлинно исторических персонажей.

Сурков А. О себе. Трудный, но единственный путь. — «Рост», 1931, № 13, стр. 14—15.

Начало творческого пути. Сборник «Запев». Необходимость активного отношения к действительности. Основные темы творчества.

Сурков А. [Писатель и социалистическое строительство]. — «Рост», 1933, № 11—12, стр. 10—11.

Стихи и песни о Красной Армии, написанные по впечатлениям поездок на Уралмашстрой и в лагеря Красной Армии.

Твардовский А. На всю жизнь. — «Литературная газета», 1947, № 8, 22 февраля, стр. 2.

Работа в годы войны. Создание образа Теркина. Тема лирической хроники «Дом у дороги».

Твардовский А. О себе. — В кн.: А. Твардовский. Избранные стихотворения и поэмы. Гослитиздат, М., 1947, стр. 3—13; также под заглавием: Автобиография. — В кн.: А. Твардовский. Стихотворения и поэмы, т. 1. Гослитиздат, М., 1951, стр. 5—12.

Начало творческого пути. Первые поэмы «Путь к социализму» и «Вступление». Работа над поэмой «Страна Муравия». Творчество военных лет.

Твардовский А. Ответ читателям «Василия Теркина». — «Новый мир», 1951, № 11, стр. 204—228; также под заглавием: Как был написан Василий Теркин. — В кн.: О писательском труде. Сборник статей и выступлений советских писателей. «Советский писатель», М., 1953, стр. 229—269; также отд. изд.: «Советский писатель», М., 1952, 43 стр.

Творческая история поэмы. Замысел, процесс создания, работа над отдельными главами и вариантами. Выбор формы и размера; композиция. Вопрос о продолжении «Книги про бойца».

Тихонов Н. Беседа с начинающими писателями. — «Литературный критик», 1934, № 5, стр. 65—85.

Работа над прозой, в частности над очерками. Создание книг «Кочевники» и «Война». Подбор материала и художественное осмысление фактов. Работа над образом, над языком.

Тихонов Н. Весло и лопата. — «Резец», 1929, № 29, стр. 11—13.

Заметки о работе поэта и прозаика. Техника работы над стихом. Записные книжки. Путь сюжета в прозе. Рождение образа в стихах и прозе. Переводческая деятельность.

Тихонов Н. Как я работал над книгой «Клинки и тачанки». — «Залп», 1934, № 3, стр. 19—21.

Отражение жизненных фактов и впечатлений автора. Работа над очерком. Отбор фактов. Работа над рассказами на военную тему — «Синий командир», «Дискуссионный рассказ», «Горькая застава» — и циклом «Военные кони».

Тихонов Н. Как я работаю. — «Литературная учеба», 1931, № 5, стр. 92—106.

Сокращенная стенограмма беседы в кабинете начинающего писателя в Ленинградском Доме печати. Работа над поэмой «Лицом к лицу» и другими стихами. Рифмы, строфа, образ в поэзии.

Тихонов Н. Моя работа над стихами и прозой. Переработанная стенограмма беседы, проведенной в ленинградском кабинете рабочего-автора Профиздата. Профиздат, М.—Л., 1934, 48 стр. (Мой творческий опыт — рабочему-автору).

Восточная тема в творчестве. Работа над очерками о Туркмени вместе с писателями Павленко, Саиниковым и др. Особенности творчества Тихонова над прозой и стихами. Стихотворения «Ворота Гаудана», «Люди Ширама» — приемы работы над этими стихами. Очерки на те же темы («Ночной омач», «История вражды одного бая...»). Факты и вымысел в произведении поэтическом и прозаическом.

Тихонов Н. Мой творческий опыт — начинающим писателям. — «Резец», 1934, № 4, стр. 15—18.

Работа над произведениями, посвященными Востоку. Особенности творчества поэта и прозаика. Сбор материала, его реализация. Отбор материала для стихов и прозы. Стихотворение «Ворота Гаудана», «Люди Ширама». Очерки «Кочевники». Работа над книгой «Война». Задачи, стоящие перед начинающим писателем.

Тихонов Н. Ответы на вопросы читателей. — «Резец», 1930, № 5, стр. 7; № 6, стр. 5.

Работа над стихами.

Толстой А.¹ Что такое маленький рассказ. — «Литературная газета», 1955, № 22, 19 февраля, стр. 2.

Обобщение опыта работы над сюжетом маленького рассказа.

Трешев К. Беседа о драматургии. — В кн.: К. Тренев. Пьесы, статьи, речи. «Искусство», М., 1952, стр. 582—584; также в кн.: К. А. Тренев, Избранные произведения, т. 2, Гослитиздат, М., 1955, стр. 559—560.

Специфика работы драматурга.

Трешев К. Моя работа над «Любовью Яровой» и ее жизнь на сцене. — В кн.: К. Тренев. Любовь Яровая. «Искусство», М.—Л., 1937.

¹ Все остальные статьи А. Н. Толстого о творческом процессе см. в кн.: А. Толстой, Полное собрание сочинений, тт. 13—14, Гослитиздат, М., 1949—1950.

стр. 5—9; также в кн.: К. Тренев. Пьесы, статьи, речи. «Искусство», М., 1952, стр. 531—535; также в кн.: К. А. Тренев, Избранные произведения, т. 2, Гослитиздат, М., 1955, стр. 570—575.

Творческая история пьесы. Совместная работа драматурга и театра.

Тренев К. Они учатся и учат других. — «Театр и драматургия», 1934, № 3, стр. 30—31; также в кн.: К. Тренев. Пьесы, статьи, речи. «Искусство», М., 1952, стр. 539—544; также в кн.: К. А. Тренев, Избранные произведения, т. 2, Гослитиздат, М., 1955, стр. 563—569.

Работа с коллективом МХАТ над пьесой «Пугачевщина». Варианты сцен, отделка языка.

Тренев К. Речь на Первом всесоюзном съезде советских писателей. — В кн.: К. Тренев. Пьесы, статьи, речи. «Искусство», М., 1952, стр. 567—571.

Проблемы советской литературы. Работа над образом на примере собственного творчества («Любовь Яровая»).

Тренев К. Язык драмы. (Отрывок). — В кн.: К. Тренев. Пьесы, статьи, речи. «Искусство», М., 1952, стр. 584—585; также в кн.: К. А. Тренев, Избранные произведения, т. 2, Гослитиздат, М., 1955, стр. 561—562.

Мастерство языковой характеристики образа.

Фадеев А. Записные книжки. (18 I 1927—8 V 1927). Москва—Ярославль—Москва. — В кн.: Литературная Москва. Сборник 2, Гослитиздат, М., 1956, стр. 20—41.

Фадеев А. Как я работал над романом «Разгром». — «Литература в школе», 1950, № 2, стр. 19—24.

Характеристика отдельных этапов творческого процесса. Воплощение первоначальных замыслов. Работа над образами романа.

Фадеев А. Мой творческий опыт — рабочему-автору. Профиздат, М., 1934, 32 стр.

Стенограмма доклада на московском слете литературных кружков рабочих полиграфической промышленности. Характеристика отдельных периодов работы над художественным произведением от периода «первоначального художественного накопления» до написания произведения. Работа над романами «Разгром» и «Последний из удэге». Трудности в работе писателя.

Фадеев А. Моя работа над романом «Молодая гвардия». — «Советское студенчество», 1946, № 1, стр. 23.

Собирание и изучение материалов. Работа над образами.

Фадеев А. Наши ближайшие задачи. — В кн.: Советский театр и современность. Сборник материалов и статей. ВТО, М., 1947, стр. 57—68.

Задачи, стоящие перед советскими драматургами. Проблема конфликта. Работа над «Молодой гвардией». Изучение жизни.

Фадеев А. Старое и новое. Вопросы художественного творчества. — «Литературная газета», 1932, № 49, 29 октября, стр. 3; № 51, 11 ноября, стр. 2, 4.

Мировоззрение художника. Талант писателя, накопление опыта, мастерства, умение обобщать факты. Труд писателя.

Фадеев А. Труд писателя. Из бесед со студентами Литературного института им. Горького. — «Литературная газета», 1951, № 22, 22 февраля, стр. 3.

Особенности художественного творчества. Методы работы писателя. Воплощение замыслов, работа над образами и языком («Разгром» и др.).

Федин К. Из литературных бесед. — «Литературная газета», 1955, № 153, 24 декабря, стр. 3; № 154, 27 декабря, стр. 3.

Раскрытие отдельных сторон творческого процесса. Приемы типизации, построение сюжета, создание характеров. Композиция, стиль, язык.

Федин К. К роману «Города и годы». — В кн.: К. Федин, Сочинения, т. 1, Гослитиздат, М., 1952, стр. 405—419.

Творческая история романа. Вопрос об автобиографическом элементе в творчестве.

Федин К. На литературном пути. (Сызранские эпизоды. — Письмо аспиранту. — По поводу диалогии). — «Октябрь», 1955, № 8, стр. 147—158.

Начало творческого пути. Из истории создания романа «Города и годы». Идея и замысел, герои. Творческая история диалогии.

Федин К. [Наши планы на 1940 год]. — «Октябрь», 1940, № 1, стр. 225.

Принцип построения романа.

Федин К. Тетрадь писателя. — «Литературная учеба», 1940, № 11, стр. 14—17.

Работа писателя над словом, над стилем. Труд писателя — дело жизни.

Форш О. Как я пишу. — «Резец», 1929, № 43, стр. 11—12.

Характеристика трех стадий работы над прозой от возникновения и вынашивания замысла до непосредственного написания романа.

Фраерман Р. Над чем работать. — «Детская литература», 1938, № 2, стр. 39—40.

Разработка лирической темы в детской литературе.

Фурмаков Д., Сочинения, т. 3. Повести, рассказы, очерки, статьи, литературные заметки, Гослитиздат, М., 1952, стр. 203—243.

1. О творчестве. В раздумье. — О современном писателе. — О содержании. — Об искусстве, о литературе. — Художник к себе — чем дальше, тем строже. — Шестидесят и цветы. — Вопросы композиции. — Мысли об искусстве. — Нужно много читать. — Как я пишу. — Я получил письмо от М. Горького. — Письмо А. М. Горькому. 2. Работа над «Чапаевым» и «Мятежом». Работа над «Чапаевым». — О названии — «Чапаеву». Композиция повести. — «Чапаев» закончен. — «Чапаева» судят. — Как делался «Мятеж». 3. О работе с начинающими. О привлечении к издательству писательского молодняка. — Советы начинающему. — Письма авторам.

Чаковский А. Технология и дух времени. — «Комсомольская правда», 1956, № 7, 8 января, стр. 3.

Основные принципы труда писателя. Индивидуальные особенности писателя, манера письма.

Чепурин Ю. [Ваша новая пьеса?]. — «Театр», 1955, № 6, стр. 167—168.

Замысел драмы о Сталинграде. Факты, положенные в основу замысла. Творческие планы.

Черненко Ал. Осмысливание работы. О новом этапе пролетарской литературы, о своем творчестве, о себе... — «Рост», 1932, № 3, стр. 19—21.

Работа над романами «Расстрелянные годы», «Моряна». Сбор и изучение материала.

Черненко Ал. Работать по-горьковски, быть таким, как М. Горький. (Выписка из блокнота). — «Резец», 1931, № 15, стр. 9.

Работа над романом «Расстрелянные годы»; учеба у Горького.

Чирсков Б. и Эрмлер Фр. Автор и режиссер о фильме «Великий переход». — В кн.: Победители. Материалы к постановке пьесы Б. Чирскова. ВТО, М., 1946, стр. 115—142. (Кабинет театра Горького и советской драматургии. На обл.: Б-ка советской драматургии).

Работа над сценарием. Различные варианты сценария. Художественное воплощение фактов, фронтовых впечатлений и документальность материалов, создание образов.

Чумандрин М. Биография моего поколения. — «Литературный Ленинград», 1935, № 44, 26 сентября, стр. 3.

Работа над книгой «Год рождения».

Чумандрин М. Критическая оценка моей творческой практики. Переработанная стенограмма доклада в кабинете рабочего-автора Профиздата. Профиздат, М., 1933, 68 стр. (Мой творческий опыт — рабочему-автору).

Первые опыты. Работа над произведениями «Склока», «Родня», «Фабрика Рабле», «Путиловские дневники», «Ленинград», «Белый камень» и др. Использование записных книжек.

Шагинян М. Беседы с начинающим автором. (Опыт методологии новой эстетики). — «Новый мир», 1934, № 1, стр. 259—265; № 3, стр. 201—210; № 4, стр. 216—222.

Разделы: Проблема бессознательного в творчестве. — Проблема культурного наследства. — Проблема критерия. — Проблема языка.

Шагинян М. Как я работала над «Гидроцентральной». Профиздат, М., 1933, 63 стр. (Мой творческий опыт — рабочему-автору).

История написания романа. Обобщение опыта, накопленного на строительстве гидростанции. Цель романа, раскрытие главной темы. Композиция и план романа. Персонажи. Роль и значение труда писателя. Коротко о начале своего литературного пути.

Шагинян М. О содреализме. — «Литературный критик», 1933, № 2, стр. 32—33; также в кн.: М. Шагинян. Литература и план. Тов-во писателей, М., 1934, стр. 145—148.

Работа над романом «Кик». Цель и идея романа. Соотношение мировоззрения писателя и творчества.

Шведов Я. Записки из дневника, которого нет. — «Октябрь», 1932, № 10, стр. 164—168.

Овладение писательским мастерством. Творческая история повести «Поиски отечества». Работа над повестью, сбор материала

Шашков Вяч. Мой творческий опыт — начинающему писателю. — «Резец», 1934, № 7, стр. 18—19.

Начало литературной деятельности. Необходимые условия для писателя, глубокие знания, умение наблюдать жизнь, фантазировать, мыслить образно. Эстетические чувства, овладение языком. Художественные приемы. История написания романов «Тайга», «Угрюм-река». Роль плана в работе над историческим произведением. Роль идеи в произведении. Стиль писателя. Единство формы и содержания.

Шолохов М. «Тихий Дон» будет закончен в феврале. [Беседа]. — «Литературная газета», 1935, № 68, 9 декабря, стр. 6.

План романа. Значение критики для работы над романом.

Штейн А. На драматические темы. — «Театр», 1951, № 8, стр. 30—35; также в кн.: Идейность и мастерство. Сборник статей советских писателей о драматургии (1945—1953). «Искусство», М., 1953. стр. 149—160.

Знание жизни — основа работы писателя-драматурга. Работа с театром над пьесой о советских морях.

Шухов И. За высокое идейно-художественное качество. — «Рост», 1932, № 8, стр. 10—11.

Работа над романами «Горькая линия» и «Ненависть». Организация работы. Критические замечания о своем творчестве.

Эренбург И. [Выступление на обсуждении романа «День второй»]. — «Литературный критик», 1934, № 7—8, стр. 287—291.

Отношение автора к роману. Идея и образы романа. Воплощение замыслов.

Эренбург И. Книжки меняют жизнь. — «Литературный критик», 1934, № 9, стр. 155—163; также под заглавием: Мы описываем жизнь в ее движении. — «Октябрь», 1934, № 9, стр. 157—162.

Успехи и недостатки советской литературы. Частично о своем творческом опыте.

Эренбург И. О работе писателя. — «Знамя», 1953, № 10, стр. 160—183.

Отражение действительности в художественной литературе и методы работы писателей-классиков. Наблюдения над жизнью и создание образов. Психология творчества (частично на примерах своей работы).



СОДЕРЖАНИЕ

Предисловие	Стр. 3
Исследования и статьи	
С. В. Касторский. К истории «окуровского цикла» Горького	7
Н. Т. Панченко. «Баня» В. Маяковского (творческая история, средства комического)	52
С. И. Андреева. Формирование замысла «Оптимистической трагедии» Вс. Вишневского	103
Н. И. Никулина. Работа Н. Островского над романом «Как закалялась сталь»	122
А. И. Хватов. Этапы работы А. Малышкина над романом «Люди из захолустья»	160
П. С. Выходцев. Из опыта работы советских поэтов над поэмами в годы Великой Отечественной войны	207
В. В. Тимофеева. Из наблюдений над творческой работой В. Овечкина	255
Л. Ф. Ершов. Из опыта работы советских писателей над романами о рабочем классе (В. Кочетов, «Журбины»)	285
В. А. Ковалев. Из творческой истории романа «Русский лес» Леонида Леонова	328
В. А. Назаренко. Энергия стиха. (К вопросу о природе стихотворной ритмики)	377
Сообщения	
Н. И. Желтова. Как создавалась «Повесть о настоящем человеке» Б. Полевого	413
В. В. Бузник. О работе М. Исаковского над стихотворением	430
А. П. Чапыгин о писательском труде. (Сообщение Н. Т. Панченко)	444
Библиография	
А. С. Морщихина. Советские писатели о творческом процессе	455

Утверждено к печати

Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) Академии Наук СССР

*

Редактор издательства Д. В. Грибакин. Художник Д. С. Данилов

Технический редактор Э. Ю. Блейх. Корректоры А. А. Гельфанд и Г. Т. Никифорова

РИСО АН СССР № 28—98В. Подписано к печати 1 апреля 1957 г. М-23002. Бумага 60 × 92/16. Бум. л. 147/8. Печ. л. 298/4. Уч.-изд. л. 29,73 + 5 вкл. (0,2 уч.-изд. л.). Тираж 6500. Зак. № 24. Цена 19 р. 60 к.

1-я типография Издательства Академии Наук СССР. Ленинград. В-34. 9-я линия. д. 12.

ИСПРАВЛЕНИЯ

<i>Страница</i>	<i>Строки</i>	<i>Напечатано</i>	<i>Должно быть</i>
208	9 сверху	Н. Коваленкова	А. Коваленкова
208	9—10 "	Н. Заводчикова	В. Заводчикова

Вопросы советской литературы, т. VI